ACANTILADO

Antonio Monegal

El silencio de la guerra



ACANTILADO

Antonio Monegal

El silencio de la guerra



ANTONIO MONEGAL

EL SILENCIO

DE LA GUERRA



ACANTILADO
BARCELONA 2024

CONTENIDO

A la memoria de
Joan Monegal Vergés,
que estuvo allí.

PRÓLOGO

Todo empezó, para mí, con Beirut, una ciudad que nunca he visitado. En septiembre de 1976, regresaba con dos amigos de un largo viaje en coche por Grecia que nos había llevado hasta Estambul. Volvíamos a través de Bulgaria, con un visado de tránsito, y por la carretera nos encontramos un coche detenido en la cuneta y, junto a él, alguien que nos hacía señales pidiendo ayuda. Eran tres jóvenes libaneses, una pareja y el hermano de ella, que iban hacia París. Habían tenido ya dos pinchazos en el trayecto y por lo tanto no les quedaba rueda de repuesto. Conducían, casualmente, el mismo modelo de coche que nosotros y nos pidieron si les podíamos prestar la nuestra hasta que en el siguiente pueblo donde encontráramos un garaje les arreglaran sus dos ruedas pinchadas. Se la dejamos, los acompañamos y aquella noche nos alojamos en el mismo camping, donde nos contaron su historia. Huían de la guerra civil en su país, hacia una ciudad con la que tenían lazos culturales estrechos y cuya lengua hablaban. Habían marchado primero en un viejo Mercedes que se averió, tuvieron que volver a cambiar de coche y aquel segundo había pinchado dos veces. Todo parecía conjurarse en su contra, pero estaban decididos a escapar de una violencia insoportable. Eran cristianos maronitas y nos explicaron las complejas causas del conflicto desde su punto de vista: según ellos, la culpa la tenía la acogida masiva de refugiados palestinos que había desestabilizado el frágil equilibrio confesional en el cual se basaba el reparto de poder en el Líbano, favorable a los maronitas, y había convertido el país en el campo de batalla de un conflicto internacional. Aquella interpretación chocaba con nuestra visión de los palestinos como víctimas y tal vez discutimos un poco. A la mañana siguiente nos despedimos, cada uno emprendió su camino, sin saber si aquel exilio que iniciaban sería largo o corto, y nunca volvimos a saber de ellos. Tiempo después, recordé a los tres jóvenes fugitivos al ver el fascinante documental Beirut: The Last Home Movie (1987), dirigido por Jennifer Fox, acerca del destino de una familia de la elite cristiana que se resiste a marchar y, a pesar de los combates que les rodean, se aferra a su estilo de vida y a la mansión familiar, situada en el barrio de Achrafieh, en medio de los dos bandos. Era un retrato de lo que significaba la intromisión de la guerra en el espacio cotidiano, que había empujado a aquellos jóvenes, y a muchos otros libaneses, al exilio.

Aquél fue mi primer contacto, indirecto, con una guerra de la cual hasta entonces no tenía casi noticias y que cautivaría mi atención, por múltiples razones, en los años siguientes. Cuando llegué a Estados Unidos para hacer el doctorado, Israel había invadido el Líbano. Bashir Gemayel, líder de las milicias falangistas cristianas, había sido

asesinado poco después de ser elegido presidente del país y, en parte como represalia, habían tenido lugar las masacres de Sabra y Shatila. En aquella época leí varios libros sobre aquel conflicto en el que intuía rasgos familiares y otros nuevos y remotos. Era una guerra civil en la que intervenían y dirimían sus disputas actores externos, como en la española, sólo que esta vez la rivalidad no era estrictamente ideológica sino confesional. Tampoco valían las divisiones de la Guerra Fría. La sustituyó lo que algunos llaman «choque de civilizaciones», al que en el siglo XXI nos hemos acostumbrado, sobre todo desde el 11-S, pero que entonces era relativamente novedoso. O muy antiguo, si nos remontamos a las Cruzadas simbolizadas en el Líbano por el castillo de Beaufort. Era además una guerra con un componente eminentemente urbano, en una ciudad partida por la mitad, cuyas consecuencias padecían sobre todo los civiles. Aquella guerra se luchaba no sólo en la frontera entre el este y el oeste de Beirut sino en la encrucijada entre Oriente y Occidente, en lo que durante mucho tiempo se había conocido como la Suiza de Oriente Medio. El conflicto abocaba al derrumbamiento del Estado, que a su vez redundaba en la incapacidad de proteger a los civiles de la violencia y de garantizar las condiciones de una subsistencia digna. Desde entonces, hemos visto enfrentamientos de este tipo, provocados por factores étnicos y religiosos, guerras por la cultura que destruyen la sociedad entera, en Bosnia, Chechenia, Afganistán, Irak y Siria.

La guerra estalló en Bosnia en 1992 y el cerco de Sarajevo pasó a encarnar la quiebra de otro modelo de convivencia multiétnica, reemplazando a Beirut en la letanía de ciudades devastadas y del padecimiento de sus habitantes. La pasividad de la comunidad internacional y la inoperancia de las tropas de UNPROFOR prolongó el conflicto y dio pie a su propia dosis de atrocidades: Srebrenica en lugar de Sabra y Shatila (en ambos casos tras la retirada de un contingente de interposición de Naciones Unidas). El simbolismo de Sarajevo como detonador de la Primera Guerra Mundial colocaba esta guerra en el núcleo del imaginario europeo. Sólo el terrorismo internacional que luego se convirtió en endémico ha acercado más la violencia a la vida cotidiana de los ciudadanos de las democracias occidentales. Cuando se inició la guerra de Bosnia, hacía unos años que me había doctorado y estaba acabando otro proyecto acerca de las relaciones entre la literatura y las artes visuales en las vanguardias. De inmediato sentí la necesidad de dar forma a las reflexiones que me provocaba lo que estaba ocurriendo, pues entendí que enlazaba con preguntas sobre los límites de la representación análogas a las que afronta el arte de vanguardia. Aquel conflicto me hizo pensar en la diferencia entre vivir una guerra y saber de ella a través de mediaciones culturales. A diferencia de lo que había ocurrido con

algunos de mis trabajos anteriores, comprendí que éste me comprometía éticamente. Más que un tema de investigación era un desafío intelectual: ¿cómo pensar y cómo decir la guerra? En especial, una guerra ajena. Para intentar contestar tenía que recurrir ineludiblemente al arsenal conceptual en el que me había formado, el de la literatura comparada y la teoría de la literatura, aunque, por las características multidisciplinares del problema, iba a decantarme hacia los estudios culturales como el enfoque más apto para abordarlo. En consecuencia, dediqué a la guerra de Bosnia mi primer trabajo en este campo, un artículo donde analizaba la película de Milcho Manchevski, Antes de la lluvia (1994) y la novela de Juan Goytisolo El sitio de los sitios para abordar la transgresión del relato épico, el hilo conductor de este libro.

Los distintos capítulos plantean un recorrido por algunas de las cuestiones suscitadas por el tratamiento de las guerras en la literatura, las artes visuales y los medios de comunicación. Las vertientes posibles desde las que abordar estas reflexiones son inagotables, pero el enfoque que cada uno les da responde a inclinaciones a veces impredecibles. Inicié mis investigaciones sobre el tema de la representación de las guerras desde una perspectiva académica e intelectual, como consecuencia de mi trabajo sobre la interacción entre diferentes sistemas de representación y entre diferentes tipos de productos culturales. Al principio mi interés se enfocaba más en la retórica y la poética que en la política de la representación. Sin embargo, en cuanto empecé a explorar el lugar de la guerra en nuestra cultura y en nuestra memoria colectiva, me enfrenté de pronto a un recuerdo personal: el de mi padre contándome, cuando yo era niño, historias acerca de sus experiencias en la Guerra Civil y, antes de aquello, en escaramuzas en el protectorado español en Marruecos.

No es un recuerdo particularmente original. La mayoría de los españoles conoce a alguien que tiene historias que contar acerca de aquella época, y unos pocos pueden recordarla personalmente. Por ello, cuando un español habla de la guerra, se acostumbra a entender que se refiere a la Guerra Civil española—que de hecho no es el tema principal de este ensayo—. Mi padre luchó en aquella guerra en el bando que para mí era el equivocado, el que ganó. Era inevitable, por lo tanto, que, por razones ideológicas, como adulto me distanciara de la fascinación que el niño sentía hacia aquellas historias. Pero hay recuerdos que no se borran fácilmente. Existe una conexión entre la fascinación del niño y el tipo de obsesión que Borges tenía por las espadas y las guerras de sus antepasados: la admiración ante el valor, especialmente la de quienes, como Borges, disfrutamos de vidas sedentarias y apacibles, y no somos valientes. El origen de esta actitud está profundamente arraigado en nuestras culturas; tiene que ver con

los niños que juegan a soldaditos u, hoy en día, a videojuegos de combate. La pregunta de fondo en esta discusión puede formularse de modo muy sencillo: ¿qué es una guerra para los que no hemos vivido ninguna en carne propia? ¿De dónde salen las imágenes y los relatos que organizan nuestro conocimiento de ese fenómeno? Todos nos damos cuenta de que estamos hablando de una cuestión ideológica, porque, en esta conjunción entre memoria individual y memoria colectiva que me veo obligado a afrontar, nos encontramos también con la conexión entre la historia del padre y la historia de la patria.

Tras esta circunstancia particular acecha, sin embargo, un complejo problema teórico que es un síntoma de las preocupaciones de nuestro tiempo, inclinado a interrogarse acerca de los límites de la representación. Los hijos de quienes vivieron aquella guerra nos acostumbramos a escuchar la típica descalificación para hacernos callar: «Tú no sabes lo que fue aquello porque no lo viviste». En cierto modo, el impulso que mueve este ensayo es análogo al que subyace a proyectos literarios como el de Javier Cercas en Soldados de Salamina o el de Laurent Binet en HHhH, novelas que tematizan el reto de recuperar la verdad histórica para las generaciones posteriores: ¿cómo acceder a la memoria de unos acontecimientos que no nos pertenecen, de los que no hemos sido testigos? Como no soy novelista, no me corresponde recrear esa memoria ajena, sino reflexionar teóricamente acerca de cómo se hace.

La pregunta acerca de los límites de la representación es propia de un momento cultural determinado en buena medida también, como veremos, por el legado traumático de las guerras del siglo XX, que ha configurado el horizonte epistemológico y ético desde el cual abordamos la lectura de estas representaciones. Por ello mismo, tras repasar algunos antecedentes, examinaré la cuestión preferentemente a través de ejemplos del siglo pasado, que son los que ilustran la manera en que se ha contestado a esta pregunta que en otros tiempos ni siquiera se habría planteado.

Éste no es un libro sobre lo que son las guerras o lo que ha ocurrido en ellas. Ciertamente no es un libro de historia, pero se fundamenta en ella, como no puede ser de otro modo al tratar este tema. Las guerras a las que me refiero no son producto de la imaginación, aunque hayan sido imaginadas por la literatura y las artes visuales en el acto de representarlas y por los receptores de tales representaciones. En estas guerras han muerto y sufrido innumerables seres humanos y el respeto a este hecho obliga a tener muy en cuenta los límites de la tarea emprendida. Éste es, sencillamente, un libro sobre la guerra representada. La discusión gira alrededor de cómo hablamos de la guerra, escribimos sobre ella o la vemos, es decir, de cómo adecuar el lenguaje a una experiencia que se le escapa.

A lo largo de estas investigaciones que tantos años me han acompañado, como una inquietud que no cesa porque sus causas tampoco lo hacen, ha habido momentos de epifanía. Gracias a Juan Goytisolo y Milcho Manchevski, a Kurt Vonnegut, Otto Dix, Imre Kertész, Jorge Semprún, Marguerite Duras, Alain Resnais, Pat Barker, Martha Rosler, Susan Sontag, Gervasio Sánchez, Gustavo Germano, Sophie Ristelhueber, Gilles Peress, Joan Fontcuberta, Yuri Khashchavatski, Alfredo Jaar y Francesc Torres, entre otros, encontré pistas reveladoras que me ayudaron a articular mi argumentación. El encargo de comisariar, junto con Francesc Torres y José María Ridao, una exposición para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 2004 supuso una oportunidad única para investigar en museos y archivos, y articular una argumentación acerca de la relación entre guerra y cultura.

Lo que empezó con el eco distante de disparos y explosiones en Beirut, acaba con el duelo de aquella misma guerra y un retorno al Líbano mediante la poética de la tragedia. El último paso, que cierra el libro, me devolvió, por azar, al entorno de mis primeras preocupaciones. Descubrí Incendies, una obra teatral del autor canadiense de origen libanés Wajdi Mouawad, en una puesta en escena dirigida por Oriol Broggi y estrenada en el Teatre Romea en 2012. En esta tragedia, que no nombra en ningún momento el país donde ocurre, Mouawad se enfrenta al legado traumático de aquella guerra que obligó a su familia a emigrar, primero a París y luego a Canadá, en 1977. Al año siguiente de mi encuentro con aquellos tres jóvenes, el niño Wajdi, de ocho años, partía con el mismo destino. E Incendies es el foco de la discusión sobre el silencio de la guerra en el último capítulo, donde concluyo que, en el extremo opuesto al discurso épico, emergen y prevalecen la tragedia y la elegía.

La cuestión del silencio es una preocupación central en este ensayo sobre la representación de las guerras, en contra del sentido común, porque la noción convencional es que las guerras son entornos ruidosos, cosa que por supuesto son. Pero en ese contexto de explosiones, disparos, motores rugientes y gritos, hay un silencio persistente y resonante. En parte pertenece a los muertos, es el silencio que se encuentra bajo tierra y subraya la elegía. Además, existe lo que los medios de comunicación y los relatos oficiales callan, ocultan y censuran. Pero también es el silencio de lo indecible, de aquella parte de la experiencia de la guerra que desafía la representación.

1
GUERRA Y CULTURA

¿Quiere que le diga lo que pienso acerca de ella… de la guerra? ¿Lo que he llegado a creer? Creo que el deseo de la guerra apareció por primera vez entre los instintos como un mecanismo biológico de choque destinado a precipitar una crisis espiritual que no se podía provocar de otra manera en la gente limitada. Los menos sensibles de entre nosotros difícilmente pueden visualizar la muerte, y menos aún convivir alegremente con ella. Por ello, los poderes que dispusieron las cosas para nosotros los humanos comprendieron que debían darle forma concreta, para instalar la muerte en el verdadero presente.

LAWRENCE DURRELL,
Clea. El cuarteto de Alejandría

No hay un tiempo ajeno por completo a la guerra, en que la guerra no forme parte de la cultura en la que nos movemos, aunque a menudo no nos demos cuenta. La arrastramos en nuestro pasado, su huella resurge en los debates del presente, nos amenaza como posibilidad. Durante la Guerra Fría pendía sobre nosotros como un apocalipsis inminente. Mientras escribo esto hay varios conflictos activos, particularmente sangrientos. Uno en concreto, la invasión rusa de Ucrania iniciada el 24 de febrero de 2022, nos ha retrotraído a escenarios que creíamos superados, por lo menos en territorio europeo. Todo parece sacado de ajados libros de historia sobre las guerras mundiales: las motivaciones imperialistas de una ocupación que invoca la memoria de la sagrada lucha contra el enemigo nazi, la reivindicación de una identidad nacional ucraniana forjada en sucesivos conflictos, una zona que fue cambiando de manos desde el Imperio austrohúngaro y que está atravesada también por la memoria de la Shoah, una guerra de desgaste, con trincheras, tanques, artillería y bombardeos a la población civil. A la vieja usanza. Una guerra, además, que ha trastocado el orden geoestratégico y económico mundial, afectando los bolsillos y la vida cotidiana de gentes muy alejadas del conflicto, como suele ocurrir en las grandes guerras. Todos los ingredientes para un regreso al futuro.

No obstante, este ensayo no responde a la actualidad, por imperiosa y dramática que ésta sea. Ni siquiera cuando se trata de guerras en las cuales están en juego factores culturales tan patentes y que en el caso de la agresión a Ucrania apeló a estereotipos profundamente arraigados en el imaginario colectivo ruso. Aquí intento rastrear dinámicas culturales y estrategias de representación de largo recorrido, buscar cierta visión de conjunto acerca no de la representación de una guerra, sino de la guerra como fenómeno, aunque para ello sea preciso acudir a casos que remiten a conflictos

bélicos particulares porque, como decía Gertrude Stein, todas las guerras se parecen y todas son distintas. Marta Rebón, en El complejo de Caín: El «ser o no ser» de Ucrania bajo la sombra de Rusia (2022), ha expuesto la dimensión cultural de ese conflicto, y algunos de los antecedentes que están en su origen, a través de lecturas de las literaturas rusa y ucraniana. Gracias a ello, demuestra que la literatura puede ser uno de los instrumentos para acercarnos a las guerras, reafirmando así la tesis de este ensayo.

Puesto que este libro, que daba por acabado antes de la invasión de Ucrania, no está organizado siguiendo una secuencia histórica de conflictos, sino alrededor de una serie de temas, no he contemplado añadir un capítulo sobre esta guerra rodeada aún de tantas incertidumbres, aunque sí hago referencia a ella al hablar de cine y exposiciones, y hay paralelos manifiestos con otros casos, como por ejemplo el de Chechenia. La guerra de Ucrania y las de Chechenia son diferentes en multitud de aspectos, geoestratégicos, militares y culturales, desde el estatus político y jurídico de los contendientes a la respuesta internacional. La asimetría entre la potencia de Rusia y de su adversario era aún más acentuada en Chechenia, donde no se enfrentaba a un estado independiente con un ejército regular, sino a un movimiento de liberación nacional interno. Sin embargo, son muchas las analogías entre ambos conflictos, tanto en la estrategia de terror del ejército ruso contra la población civil como, muy especialmente, en la estrategia de comunicación.

Vladímir Putin aplica en Ucrania lecciones sobre manipulación de la información y persecución de los informadores aprendidas en Chechenia. La guerra de Ucrania se denomina oficialmente en Rusia una «operación militar especial», cuyo supuesto objetivo es desnazificar y desmilitarizar el país vecino. Hasta diciembre de 2022, Putin no usó públicamente la palabra guerra para referirse a la invasión, causando cierto revuelo porque una ley aprobada en marzo de aquel año castiga con hasta quince años de cárcel a cualquiera que use el término y se aparte del discurso oficial. En Chechenia, Putin insistió en etiquetar la guerra como una «operación antiterrorista», representada en términos de seguridad y vigilancia en lugar de militares. Después del 11-S, esta descripción del conflicto se utilizó para conectarlo con las preocupaciones de las democracias traumatizadas y neutralizar la opinión pública negativa, silenciando efectivamente la condena de los abusos contra los derechos humanos. A la manera de 1984 de George Orwell, se trata de controlar el relato sobre la guerra para crear el entorno de opinión favorable a la justificación del conflicto y a su desarrollo. El público sin experiencia directa de los acontecimientos depende de una variedad de fuentes y formas de mediación que se convierten en campos de lucha política,

puesto que condicionan la reacción de los ciudadanos a las decisiones de los gobiernos acerca de si hay que hacer la guerra.

El impacto de las guerras en los que no estamos o no estuvimos allí es uno de los temas que aborda este ensayo. Somos más conscientes de lo que ocurre en el teatro bélico porque nunca ha sido tan fácil que las noticias y las imágenes de la guerra entren en nuestra sala de estar. Difícilmente cabe encontrar un momento histórico en que no haya habido ninguna guerra en marcha, sólo que las actuales las vemos más. O nos parece que las vemos más, gracias a la revolución tecnológica de los medios de comunicación audiovisuales. Tenemos más información, aunque no necesariamente prestemos más atención. Lo que vemos de la guerra, sus imágenes, y lo que sabemos, el lenguaje con el cual se explica, son temas de debate constante. Aunque también lo han sido en otras épocas porque, desde Vietnam, ha pasado a primer plano la conciencia de que el discurso sobre la guerra y el control de sus representaciones forman parte de cómo se hace la guerra hoy en día. Es un problema que afecta a los medios de comunicación, pero no sólo a éstos, porque la concepción de la guerra que motiva nuestras posiciones políticas, como ciudadanos, ante una guerra concreta, se trasmite también por medio de la literatura, el cine de entretenimiento, los libros de historia y el sistema educativo, los videojuegos o los monumentos en memoria de las guerras pasadas.

Cada uno de nosotros tiene una visión de la guerra que viene de algún sitio. Puede basarse en la experiencia directa, personal, como ocurre a los millones de personas que viven o han vivido en zonas de conflicto: no sólo los combatientes, sino los desplazados, los habitantes de ciudades asediadas, los reporteros. Como los pocos que aún guardan el recuerdo de lo que aquí fue la Guerra Civil. O puede tratarse de un conocimiento mediado, de una experiencia de lo representado. Es sin duda una forma de conocimiento, que informa nuestra visión del mundo no sólo en lo que se refiere a la guerra: son muchas las cosas que sabemos indirectamente, sin haberlas experimentado. Pero la autoridad de este conocimiento es fundamentalmente distinta de la que se deriva de la experiencia vivida. Sirve para cosas distintas. Hay muchos historiadores militares que no han presenciado nunca una batalla y, sin embargo, pueden decirnos mucho más sobre ciertos aspectos de una guerra, sobre sus causas, las estrategias, la interpretación del conjunto, que un soldado que ha estado metido en una trinchera. Pero para hablarnos del miedo, de la emoción del combate, de qué se siente al matar, del dolor, del aburrimiento, el punto de vista del soldado es insustituible. Del mismo modo, nadie nos puede decir lo que significa ver masacrar a la propia familia entera o ser violada y tener un hijo de esa violación si no ha pasado por ello. Y quien lo ha vivido quizá no esté en

condiciones de hablar de ello.

Todo esto supone, en primer lugar, que la guerra es un fenómeno eminentemente cultural que trasciende su manifestación violenta concreta y acompaña desde sus orígenes al ser humano. Y para verlo así es necesario entender la cultura no como una selección de obras o productos, sino como un sistema complejo mediante el cual el ser humano negocia su relación con el entorno: una serie de modelos, de normas y de opciones que rigen la conducta tanto individual como colectiva. Corresponde a lo que Itamar Even-Zohar define, al hablar de la cultura, como una caja de herramientas, un repertorio de recursos interpretativos, pautas de conducta y valores para desenvolverse en el mundo. Si el recurso a la violencia no estuviera en el repertorio cultural de opciones de las sociedades humanas para dirimir conflictos colectivos, no habría guerras.

En más de una ocasión me he tenido que enfrentar a la resistencia de algunos interlocutores a la asociación entre guerra y cultura, porque para muchos la guerra representa lo contrario de la cultura. Manejan un concepto limitado de «cultura», que confunden con los productos de la alta cultura. Apelan implícitamente a la vieja dicotomía entre civilización y barbarie, haciendo recaer la guerra del lado de la barbarie. Sin embargo, sobran las evidencias históricas de que las sociedades más civilizadas han practicado la guerra desde la Antigüedad hasta nuestros días y de que esa violencia ha sido indisociable de la expansión de dichas civilizaciones y su hegemonía. Algunos historiadores y antropólogos, como Azar Gat y Ian Morris, han argumentado que las guerras han contribuido al progreso, a la prosperidad e incluso a la pacificación de los estados, sobre todo si se compara a escala de los últimos diez mil años. Decir que la guerra es inhumana es una manera cómoda y tranquilizadora de expresar que estamos en contra y desaprobamos sus valores, pero no nos exime de reconocer que es una actividad característica de nuestra especie. Una especialidad humana.

La guerra es un instrumento de resolución de conflictos, un instrumento violento que nos puede parecer indeseable y catastrófico, pero que no por ello deja de ser una forma de interacción entre comunidades cuyos orígenes son tan remotos como los de la cultura misma y que nos ha acompañado a lo largo de la historia. Incluso cuando no hay lucha, la guerra tiene una presencia cultural, está inscrita en el horizonte de posibilidades de actuación colectiva.

En segundo lugar, los productos culturales son parte de este sistema de relación con el entorno y sirven para configurar el marco ideológico que fundamenta nuestra concepción de la guerra y hacer posible que las guerras ocurran. Los productos culturales no son neutrales. Contribuyen a suscribir una visión épica, glorificadora de la

guerra, o, por el contrario, a rechazarla y oponerse a ella. Incluso el discurso antibelicista remite a esta cultura de la guerra, porque algunas de las denuncias más eficaces de la guerra recurren a mostrar su verdadera naturaleza y sus efectos de manera cruda y realista.

Cada forma de representación de la guerra, por lo tanto, lleva consigo un mensaje que cabe entender, en la acepción más amplia, como político. Pero de esta cultura de la guerra participan no sólo los productos de temática explícitamente bélica, sino todos aquellos discursos que identifican a otras naciones o colectivos como adversario o amenaza. Sin enemigo no hay guerra, y por lo tanto la construcción de la imagen del enemigo es uno de los mecanismos culturales indispensables para la escalada del conflicto hasta la violencia.

Si el primer planteamiento requería una determinada definición, más amplia, de lo que entendemos por cultura, la segunda dimensión del problema es eminentemente retórica: se trata de una cuestión de persuasión, de cómo ciertos discursos sobre la guerra, y sobre el otro, sirven para persuadirnos de una determinada visión a favor o en contra de la guerra. Este acercamiento a las representaciones de la guerra desde la perspectiva de la retórica permite verlas como prácticas discursivas que implican una toma de posición ideológica. Y de ahí que esa otra posición, la del emisor del discurso respecto a la experiencia, saber si quien narra ha estado allí, se convierta en estos casos en algo particularmente relevante: es lo que da autoridad a su voz y hace que sea convincente.

Así, en tercer lugar, nos encontramos ante un aspecto relacionado con la dimensión pragmática de la representación. No es sólo un problema de poética, es decir de cómo se representa la guerra, y de reconocer que aquí la poética tiene implicaciones políticas, sino que inevitablemente nos preguntamos cuál es la relación que se establece entre experiencia y representación. Al igual que ocurre con el Holocausto, la cuestión de la autoridad del testimonio condiciona la recepción del discurso.

Esto no supone desautorizar la ficción ni la imaginación, sino que la pregunta por la experiencia a la que se refiere la representación es difícil de eludir. Lo que nos dicen o muestran sobre la guerra los que han estado allí es una fuente de información irremplazable, y el registro que empleen para hacerlo comporta una toma de posición respecto a esa experiencia. El debate acerca de las definiciones y modalidades del realismo adquiere por lo tanto aquí, ante acontecimientos históricos, una dimensión ética insoslayable.

Y, en cuarto lugar, esta diferencia entre experiencia y representación conlleva el que la experiencia aparezca en la representación diferida en el tiempo. La representación sucede a la

experiencia, evoca una ausencia, algo que ya ha pasado. Y así la imagen, el relato y objeto pasan a formar parte del discurso de la memoria. En el acto de la representación nos encontramos con la huella de Mnemósine, la memoria, la madre de las musas: todas las artes convergen en este gesto de preservar la experiencia de la fugacidad del tiempo. Y de este mismo proceso surgen los productos culturales mediante los cuales se construye nuestra concepción de la guerra. Se cierra el ciclo: con los restos y rastros de experiencias, individuales y colectivas, convertidas en memoria se cimienta la cultura de la guerra.

Al observar un tema tan actual uno se encuentra problemas muy antiguos. Lo inmediato oculta a menudo los rasgos básicos y persistentes del fenómeno de la guerra. Para provocar una reflexión que trascienda lo coyuntural, este ensayo propone atender tanto a la diversidad de los conflictos específicos como a sus aspectos recurrentes; pensar no sólo en las hostilidades, sino en el antes y el después; no limitarse a un único punto de vista, a favor o en contra; privilegiar el testimonio directo basado en la experiencia junto con aquellas obras que ponen en cuestión la posibilidad de representación, y reconocer el carácter cíclico del discurso sobre la guerra como uno de los componentes elementales de la cultura.

Una de las figuraciones de la guerra más menospreciadas y casi invisible en la discusión política, por lo familiar que nos resulta y porque no sólo está excluida del campo de la alta cultura, sino que prácticamente no se le reconoce siquiera el estatus de cultura popular, es el juguete. Sin embargo, reconocemos fácilmente que es un producto semiótico de tremenda influencia social, mayor que cualquier monumento. Acostumbra a no ser objeto de interés más que para psicólogos, pedagogos y padres, además de obviamente para los niños, pero el arte contemporáneo se ha ocupado repetidamente de este territorio opaco en el cual se configura nuestro imaginario.

A finales de la década de 1960, Antoni Miralda realizó numerosas piezas con muebles y objetos cubiertos de soldaditos de plástico en la serie Soldats soldés (1965-1970): forró con ellos un banco de parque o una copia de la Victoria de Samotracia. En una fotografía de la serie Hazañas bélicas (1969), por ejemplo, los soldados de juguete están atrincherados en un sexo de mujer. La enorme instalación de Chris Burden, A Tale of Two Cities (1981), está compuesta por unos cinco mil juguetes bélicos estadounidenses, japoneses y europeos, en una escenografía de 3,6 × 12 × 9 metros con arena y plantas, cuyos detalles el visitante sólo puede ver con prismáticos y que representa el enfrentamiento entre dos ciudades-Estado del futuro. Del mismo año es una de las piezas pioneras del videoarte, Smothering Dreams, de Daniel Reeves, un montaje autobiográfico que combina imágenes de

niños jugando a la guerra con la reconstrucción de una emboscada sufrida por el pelotón de Reeves en Vietnam.

Estos artistas ponen en evidencia las conexiones entre las fantasías de la infancia, nutridas por los estereotipos de la cultura popular, y el sustrato de agresividad que cimienta socialmente el recurso a la guerra. Estas fantasías perviven, a través del cine, en los adultos, y lo hacen también bajo la forma de otras aficiones de seguimiento más restringido, como el coleccionismo de miniaturas militares. Esta práctica ha sido retomada por artistas como David Levinthal en las fotografías de la serie Hitler Moves East (1975-1977) y los hermanos Jake y Dinos Chapman en la gigantesca escultura Hell (1999). Levinthal fotografía con una cuidada ilusión de autenticidad escenas bélicas simuladas con soldados y vehículos en miniatura. Los Chapman esculpen en resina pintada a mano escenas delirantes de carnicerías monstruosas, masacres y antropofagia. Hell se inspira en una ejecución en masa de soldados rusos llevada a cabo por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial y se compone de más de diez mil figuras en miniatura, en una elaborada puesta en escena sobre una esvástica invertida. La imposible exageración de estas viñetas de cómic gore en tres dimensiones está en las antípodas de la elíptica sutileza de las imágenes de Levinthal, pero ambos comparten un mismo motivo visual: los uniformes alemanes de la Segunda Guerra Mundial. La iconografía nazi, que Levinthal vuelve a reproducir en la serie Mein Kampf (1993-1994), es precisamente la más abundante en las miniaturas para coleccionistas, aunque se justifique por razones estéticas y de curiosidad histórica, como si estuviera desprovista de connotaciones ideológicas.

La imitación de modelos de la cultura popular se mezcla con el reciclaje de los iconos de la historia del arte cuando los hermanos Chapman reproducen con figuras en miniatura las escenas de Los desastres de la guerra de Goya en 1993. El gesto de subversión cultural no debería, sin embargo, oscurecer que estas intervenciones giran siempre alrededor de las imágenes de violencia, y explotan su potencial estético y gratificante. La selección del modelo es decisiva, porque en Goya la exhibición de horrores extremos es compatible con el aura de la obra de arte.

Alrededor de la representación de la guerra hay por lo tanto un espacio para un acercamiento político a los usos de la imagen en el cual se contraponen discursos de signo diferente y en el cual la reapropiación del icono funciona como una estrategia de debate. El arte interviene de forma calculada en el proceso de circulación de los iconos, liberándolos de su función de uso más inmediata, como información, documento, propaganda o monumento, para trastocar su sentido.

La investigación que me ha ocupado durante años se centra en el estudio de la representación de las guerras en la literatura, la pintura, la fotografía, el cine y la cultura de masas, desde las guerras napoleónicas hasta nuestros días. No pretende ser un recorrido exhaustivo que documente todas las manifestaciones posibles del tema, sino explorar el tratamiento dado a un número limitado de conflictos, para intentar identificar algunos rasgos comunes en las poéticas de la representación de la guerra. Se trata no sólo de un tema de larga tradición en la historia literaria y de las artes, sino de un problema decisivo y fundacional para la reflexión sobre la mímesis. Es decir, no me limitaré a rastrear el tema, a constatar su frecuencia y relevancia, sino que me apoyaré en los recursos y metodología de la literatura comparada y los estudios culturales para poner de relieve una reflexión teórica.

El deseo o la necesidad de dar cuenta de la experiencia de la guerra pone de manifiesto de manera privilegiada la interacción entre literatura e historia. Y a la vez que alimenta una producción en la que coexisten, en distintos grados, la ficción y el testimonio, evidencia las dificultades para representar los aspectos traumáticos y caóticos de la experiencia de la guerra, subrayando así los límites de la capacidad mimética de la literatura, del arte, e incluso de la historiografía. En este sentido, la escritura de la guerra requiere enfrentarse a los conflictos y tensiones inherentes a la diferencia entre experiencia y representación.

La guerra en los siglos XX y XXI adquiere una dimensión específica, por su carácter tecnológico y masivo y sus efectos en la población civil, que afecta también a la circulación de su representación. El papel de los medios de comunicación y de la cultura popular que recurren a la guerra como objeto de consumo y entretenimiento abre la puerta a nuevos desarrollos en la manifestación del acontecimiento que encuentran su expresión más clara en los cambios que han tenido lugar en la visión de la guerra, a escala internacional, desde el 11 de septiembre de 2001. La relevancia del tema en sus dimensiones histórica y política no debe ocultar la función que en todos los conflictos cumple la circulación de los discursos. Este ensayo, por lo tanto, atiende no sólo a lo que sabemos a través de la literatura y las artes visuales sobre guerras ya ocurridas, sino también al efecto que dichas visiones de la guerra tienen en la conducción de las guerras mismas, presentes y futuras.

La orientación comparatista de este ensayo supone una atención prioritaria a la literatura en sus relaciones: entre literatura e historia, entre literatura y artes visuales, y entre el lugar de la representación de la guerra en la alta cultura y el que ocupa en la cultura de masas, como entretenimiento, y en los medios de comunicación. Al situar el

problema en el contexto más amplio de la producción cultural se aprecian factores como, por ejemplo, el papel de la representación de la guerra en la construcción de las ideologías de identificación nacional, o el contraste entre un discurso épico altamente convencional, del que participan tanto la literatura como el cine o el cómic, y otras modalidades artísticas que se esfuerzan en problematizar los límites de la representación.

La guerra, como el arte, está sometida a cambios a lo largo del tiempo, mientras parece responder a un impulso permanente de las sociedades humanas. Asistimos en la actualidad a una reflexión sobre los cambios y novedades en los conflictos violentos del presente y el futuro que justifican un análisis de la función de los discursos y las representaciones de las guerras, para poder saber qué hay de nuevo y en qué hay continuidad. Para ello hay que distinguir entre los productos de la literatura y las artes y los de los medios de comunicación y la cultura de masas, pero no por ello dejar de observar las relaciones entre estos campos. Contemporáneamente a determinados conflictos bélicos tienden a dominar ciertas modalidades de representación sobre otras, hacia el realismo o hacia el experimentalismo vanguardista, por ejemplo. Y la tensión con mayores implicaciones ideológicas es la que se produce entre la tradición épica, que afecta tanto a la literatura y las artes visuales como a la cultura popular, y formas alternativas de representación que se oponen a su hegemonía y a los valores que refleja.

Carl von Clausewitz—el general prusiano contemporáneo de Napoleón que escribió el más influyente tratado teórico sobre el tema —definió la guerra como «la continuación de la política por otros medios». Se trata de una definición famosa pero restringida, que atiende únicamente a la perspectiva del Estado, dejando de lado muchos otros aspectos en los que la guerra afecta el funcionamiento de la sociedad y la existencia de los individuos. El tópico, popular entre los estudiosos de las ciencias políticas, de que «la guerra hizo el Estado y el Estado hace la guerra», puede ser fácilmente rebatido con abundantes ejemplos históricos, muchos de ellos ocurridos durante los últimos años en los Balcanes, África u Oriente Medio.

Un conocido historiador militar británico, John Keegan, rebate a Clausewitz mediante una elaborada crítica de las limitaciones de su teoría que se deben al protagonismo que da al Estado, partiendo de la base de que la guerra antecede a los Estados, la diplomacia y la estrategia en muchos milenios. En una línea muy distinta, pero que también contradice a Clausewitz, Deleuze y Guattari proponen, citando a Clastres, que la guerra en las sociedades primitivas es el mecanismo más eficaz contra la formación del Estado, cuestión que ha adquirido nueva vigencia ante los casos de Estados fallidos como

consecuencia de conflictos continuados. Esta visión de la guerra como una dinámica autónoma, no sometida del todo a la racionalidad política, la insinúa Clausewitz cuando habla de la guerra pura y la escalada hasta el uso extremo de la fuerza, más allá del cálculo, cuando la guerra da rienda suelta a su propia naturaleza.

No resulta sorprendente que el tratado de Clausewitz haya sido cuestionado desde múltiples perspectivas, tanto conceptuales como estratégicas, cuando se tiene en cuenta que nace de un contexto histórico muy concreto y abundan los motivos por los cuales su lectura nos debería parecer tan anacrónica como la de Del arte de la guerra de Maquiavelo. Lo raro es lo contrario, que se le suponga vigencia: la continuidad de las interpelaciones a Clausewitz nos demuestra hasta qué punto ha seguido siendo un texto influyente, incluso a la hora de constatar los cambios en la manera de hacer la guerra desde el punto de vista de la lucha en el frente.

Al discutir las teorías de Clausewitz, Keegan propone una formulación alternativa y más amplia que concuerda directamente con la orientación del presente ensayo y le aporta uno de sus argumentos fundamentales: «A nivel cultural la respuesta de Clausewitz a la pregunta, "¿qué es la guerra?" es defectuosa […] la guerra implica mucho más que la política, siempre es una manifestación de la cultura; en muchas ocasiones, es un determinante de las formas culturales, y en algunas sociedades es la cultura en sí» (Historia de la guerra). Keegan emplea ejemplos de la antigua civilización de la isla de Pascua, de los aztecas y los mamelucos del Imperio otomano, pero podría estar hablando de México, de Afganistán, del Líbano o de Sudán. Esta distinción entre la guerra como función del Estado y la guerra como función de la cultura nos permite identificar la interacción de ambas dimensiones en la construcción de las entidades colectivas, especialmente las naciones.

La relectura de Clausewitz es una de las fuentes principales del ensayo de André Glucksmann El discurso de la guerra, publicado en 1968, que, si bien está muy condicionado en su planteamiento por las paradojas conceptuales y estratégicas de la Guerra Fría, hace algunas consideraciones generales que coinciden sustancialmente con las tesis de muchos antropólogos que entienden la guerra como una forma de comunicación (El discurso de la guerra, 79):

La guerra no tiene sentido, tiene una función. Por ella, las individualidades históricas (pueblos, culturas) y las personas (conciencias) se comunican. No es una forma entre otras de los contactos que pueden relacionar a dos seres pensantes, es la forma madre, la estructura de toda comunicación.

Esta visión de la comunicación mediante la violencia encuentra expresión literaria, apoyada en la autoridad del testigo ocular, en los

diarios de Jünger (Radiaciones I, 147):

Las artillerías están manteniendo entre ellas una charla terrible. Si uno la oye tal como yo la oigo hoy, sabe que entre los seres humanos se interpone una frontera de la palabra, y ello aunque hablasen con lenguas de ángeles. Entonces se alzan estas voces de metal y de fuego, pensadas para infundir miedo—y los corazones, ciertamente, son escudriñados a fondo.

Es revelador contrastar estos comentarios, los del filósofo y los del soldado, desprovistos de juicios de valor acerca del fenómeno de la guerra, con la respuesta que Sigmund Freud da a la pregunta que Albert Einstein le plantea en un intercambio epistolar de 1932: «¿Hay una manera de liberar a los seres humanos de la fatalidad de la guerra?». La constatación descarnada que hace Freud, a partir de lo que él considera la evidencia científica disponible, de que «los conflictos de intereses entre los seres humanos se solucionan mediante el recurso a la violencia» (¿Por qué la guerra?, 73) no es probablemente lo que Einstein deseaba escuchar, como el propio Freud insinúa, pero tampoco es incompatible con el rechazo explícito de la guerra en el texto, incluso, dice, en términos estéticos. No estamos ante un fatalismo de origen biológico, sino que para Freud se trata de un fenómeno determinado por factores culturales cuya desaparición tendría que responder a cambios profundos en la cultura, ya que «todo lo que impulsa la evolución cultural actúa contra la guerra» (94).

Una visión antropológica más heterodoxa es la que defiende Georges Bataille al inscribir la reflexión en la propuesta de una economía del exceso en La parte maldita y considerar la guerra como «un gasto catastrófico de la energía excedente» que «ha llevado, en todo tiempo, a multitud de seres humanos y grandes cantidades de bienes útiles a la destrucción de las guerras. En nuestros días, la importancia relativa de los conflictos armados se ha acrecentado: ha tomado las proporciones desastrosas que ya se conocen» (64-65).

En todos estos casos lo que se discute es una concepción de la guerra como cultura, en términos y con consecuencias diferentes, pero dentro de un modelo que autoriza la exploración de los intercambios entre acontecimiento histórico, trasfondo ideológico y producción cultural. La guerra responde a las características específicas de una sociedad dada, pero permea además la cultura y enmarca sus productos. Por ello el estudio del discurso de la guerra—lo que la guerra dice, lo que se dice acerca de la guerra—y su lugar en una cultura dada se convierte en un proyecto necesariamente comparatista e interdisciplinar. Es un fenómeno cultural que deja huella, una huella que leemos constantemente en multitud de signos y representaciones: cementerios, monumentos, textos, películas. El problema que me

ocupa es precisamente el de cómo se representa la experiencia de la guerra, y cómo leemos dichas representaciones: qué relación y qué distancia existe entre esta imagen—que cabría considerar una metonimia de la guerra—y el acontecimiento que a la vez está inscrito en ella y está ausente.

Se trata de una discusión situada de lleno en el ámbito de los estudios culturales, pero que tiene ramificaciones y consecuencias evidentes para la política y la historia. Se basa en la noción de que el discurso literario y artístico que se construye alrededor del fenómeno de la guerra tiene una gran influencia en la visión que de ella tienen las diversas sociedades, y que en consecuencia tiene implicaciones prácticas, puesto que afecta a la condición de posibilidad misma de las guerras y a su conducción, a cómo lo que ocurre o deja de ocurrir corresponde a las expectativas generadas por dicho discurso. Este discurso se configura a su vez como registro de la memoria de guerras pasadas, con dimensiones individuales y colectivas que afectan tanto el relato de la experiencia traumática y de la violencia como a los procesos de construcción de identidad de comunidades y naciones. Los acontecimientos a los que asistimos al inicio de este siglo XXI nos dicen que las guerras continúan siendo una parte ineludible de nuestra realidad y que es más necesario que nunca aprender las lecciones del siglo que dejamos atrás.

2
LA ÉPICA COMO IDEOLOGÍA

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι.
‘La guerra es el padre de todo’]

HERÁCLITO,
Fragmento 53

¿Por dónde empezar a hablar de la guerra en términos culturales, y de su papel en la literatura y las demás artes? Puestos a empezar por algún sitio, Troya no parece una mala opción, en particular por estas líneas familiares:

La cólera canta, oh, diosa, del Pelida Aquiles,
maldita, que causó a los aqueos incontables dolores,
precipitó al Hades muchas valientes vidas
de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros
y para todas las aves.

La representación de la guerra es un acto fundamental y fundacional de nuestra cultura: la Ilíada de Homero y la guerra de Troya inauguran a la vez la tradición épica y lo que ésta tiene de diálogo ininterrumpido entre el discurso narrativo y el conflicto bélico.

Es el lugar simbólico donde empieza todo, por lo menos para Occidente, a pesar de lo poco que sabemos sobre el acontecimiento histórico que se supone que hay tras ese relato. El registro arqueológico es impreciso y difícil de interpretar, porque ni siquiera se sabe con certeza cuál de los estratos del yacimiento de Hisarlik corresponde a la Troya de Homero o si realmente tuvo lugar aquella guerra (c. 1250 a. C.), pero eso no ha limitado la fortuna y la influencia del poema, la leyenda y el mito. Es el primer aspecto que la Ilíada tiene en común con otras representaciones de guerras: la exactitud o veracidad histórica no es el factor decisivo a la hora de determinar el papel de la narración o la imagen en la memoria de los individuos y las comunidades. Su potencia no depende de que sea cierta, sino de su capacidad persuasiva, del consenso que genera, de que sirva para dar sentido a la experiencia, no sólo la del pasado, sino también la del presente. De que la modele de acuerdo con esquemas familiares, comprensibles, que concuerden con un sistema de valores identificable.

Si en lugar de empezar por la Ilíada, por la infancia de nuestra cultura, empezáramos por otro principio, por la infancia del ser humano, reconoceríamos en los niños esta necesidad de que la violencia tenga sentido, de que se ajuste a un relato ordenado, de que la conclusión sea gratificante, los buenos ganen y los malos pierdan. Por supuesto la Ilíada no es un juego de niños, el conflicto que se

representa es más complejo y la violencia se muestra con una crudeza que resulta poco tranquilizadora. Los griegos conocían demasiado bien las realidades de la guerra para disfrazarlas o minimizar sus efectos. Como dice Simone Weil en La Ilíada o el poema de la fuerza: «Todo lo que está ausente de la guerra, todo lo que la guerra destruye o amenaza, está envuelto en poesía en la Ilíada; nunca los hechos de guerra». Lo sorprendente es que a veces la forma en que los políticos y los medios de comunicación abordan las guerras se parece más a la visión infantil que a la de la Ilíada. Pero en cualquier caso, para los griegos, como para los niños, la narración de la violencia no era un mero entretenimiento, sino que ayudaba a transmitir esquemas de valores y a configurar la propia identidad.

Troya tiene una función que no es, estrictamente hablando, la de rememorar un acontecimiento histórico, sino la de ser una fuente de relatos aleccionadores. En este sentido difiere del papel que la Guerra Civil puede tener para los españoles, la Gran Guerra Patria para los rusos o la guerra de Vietnam para los estadounidenses, o de cómo se entiende el deber de memoria ante el Holocausto, porque lo que prima respecto a Troya no es el acontecimiento en sí, sino su narración. Sin embargo, tiene rasgos en común con estos conflictos contemporáneos y con los de otras épocas porque la huella que toda guerra deja tras de sí configura relatos plenos de sentido que cohesionan o dividen a los grupos humanos. En Troya el lugar de la memoria no está en la geografía, sino en el poema. Por ello James Tatum aconseja no visitar Troya, no leer a Homero contrastándolo con el paisaje real, porque «la poesía de guerra nos lleva enteramente en otra dirección, a otras guerras, otras costas. Se trata de redirigir el impulso documental, una inspección personal no para descubrir algo en el pasado, sino para encontrar algo en el presente ya anticipado en la poesía del pasado» (The Mourner’s Song, 86).

La influencia de Homero en la cultura griega se explica por esta presencia constante de la reflexión sobre la guerra y sus efectos, que está al servicio de ciertos deberes cívicos, como el del servicio militar del ciudadano, pero también supone una toma de conciencia del dolor y el horror de la existencia. De ahí que el legado de Troya se encuentre no sólo en la poesía épica sino también en la tragedia. No cabe subestimar la trascendencia de la elección de Aquiles: quedarse en la guerra para morir y alcanzar la gloria eterna, en lugar de regresar a casa para disfrutar de una larga vida en paz y ser olvidado. ¿A cuántos soldados anónimos habrá movido un impulso semejante? Es la clase de decisión que define al héroe trágico y lo separa de la masa indiferenciada del coro que representa a la comunidad, a los que no eligen la muerte. Aquiles no tiene otra opción que la que escoge, porque de lo contrario no sería quien es. Como los otros héroes, no

puede sino cumplir con su destino. Tampoco Antígona, la heroína que encarna la protesta contra las consecuencias funestas de la guerra, quien nos recuerda que las guerras las decretan los viejos, pero combaten y mueren en ellas los jóvenes, puede obrar más que como lo hace sin renunciar a sí misma. Así su decisión, como la de Aquiles, es fácil, está predeterminada, y el público que la contempla no podría concebirla en otros términos. La elección aísla al héroe, pero a la vez pone en evidencia la dualidad que caracteriza la cultura griega, entre la llamada de la violencia y la del hogar: una conduce a Troya y la otra a Ítaca.

Las dos visiones, la épica y la trágica, están contenidas en la Ilíada desde sus primeros versos, en el valor de los héroes y en la «funesta cólera» y los infinitos males que ocasionó, pero hay una tercera dimensión, la del propio canto: la Ilíada se presenta a sí misma, desde el principio, como poema, y como un poema cuyo objeto es conmemorar. Esta vinculación entre poesía y memoria, que nos remonta a Mnemósine como madre de las musas, es el impulso decisivo en la representación de las guerras, tanto en el discurso estrictamente testimonial como en el artístico, y en las distintas formas en que ambos se funden, en todas aquellas modalidades del arte que surgen de la experiencia vivida. El lugar de la memoria de Troya no está en el yacimiento arqueológico, sino en el propio poema. En la medida en que el texto es a la vez un memorial, un monumento a los caídos, a la pérdida que la guerra trae consigo, la visión que contiene es también elegíaca.

Tatum ha resaltado esta lectura de la Ilíada como canto de duelo, que empieza con las muchas muertes que la cólera de Aquiles provoca y concluye con las exequias fúnebres de Héctor. En su libro The Mourner’s Song traza un arco que conecta el papel de la memoria, en particular de la conmemoración de la pérdida, en el poema de Homero, con su función en la representación de otras guerras hasta nuestros días. Textos, imágenes y hasta monumentos como el memorial a los desaparecidos en la batalla del Somme, de sir Edwin Lutyens, en Thiepval, o el monumento a los veteranos del Vietnam de Maya Lin en Washington, participan de esta tradición evocativa: los numerosos nombres inscritos en esos muros reeditan la operación que en la literatura inaugura Homero. Invocación y evocación actúan conjuntamente y el objetivo está descrito en un versículo de la Biblia (Eclesiástico 37, 29) que Rudyard Kipling, cuando era miembro de la Comisión de Tumbas de Guerra, seleccionó para grabar en las lápidas conmemorativas de los caídos en la Primera Guerra Mundial: «Their name liveth for evermore» (‘Su nombre vivirá por los siglos’).

Conviene no confundir nuestra actitud contemporánea ante el lamento funerario con la que refleja la Ilíada y caracteriza la tradición

épica en su conjunto. Tanto en el poema épico como en la tragedia hay emoción, pero no sentimentalismo. Basta leer Las troyanas de Eurípides para entender que la cultura griega afronta los horrores de la guerra en toda su crudeza, compadeciendo incluso el sufrimiento del enemigo vencido, sin renegar de su necesidad, como un factor de la vida que se constata. Y no podemos olvidar que Aquiles elige la muerte para ser cantado, para ser recordado eternamente a través del poema, que se convierte así en la justificación última de la violencia. Esta capacidad evocadora pasa a definirse como razón de ser de la poesía, que de esta manera da satisfacción, según Horacio, a la necesidad de rendir homenaje a los héroes, dejando constancia de sus nombres, narrando sus hazañas y lamentando su pérdida (Odas, libro IV, oda IX):

Muchos hombres valerosos vivieron antes que Agamenón,
pero han muerto desconocidos y sin que nadie los llorase,
por faltarles un poeta inspirado
que cantara sus gestas.

Escribir acerca de la guerra es por lo tanto participar de esta tradición cuyas exigencias incluyen una función performativa: recordar, celebrar, ser un monumento que salva del olvido. La escritura sucede a otra forma de registro cultural más cruento, porque la guerra cuenta con sus propios signos para inscribirse en la memoria de los pueblos: huellas en la carne, las más inmediatas, como cicatrices y mutilaciones; huellas sociales, como miseria, enfermedades y desplazamientos de población; huellas en el espacio, a largo plazo, como cementerios y ruinas, y huellas en el tiempo, como las múltiples variaciones de la ausencia. Como dice Tatum: «Antes de que el primer poeta creara el primer canto sobre la guerra y antes de que el primer veterano de guerra contara su historia, la guerra tenía ya sus poetas. Los comandantes de la guerra son sus primeros poetas, en el sentido etimológico de la palabra, son sus hacedores» (The Mourner's Song, 49). La guerra escribe su propio discurso, su discurrir a lo largo de la historia, en unos términos que ni la literatura ni las artes visuales pueden reproducir, pero del cual son un rastro cultural manifiesto. El discurso de la guerra produce cultura, es cultura, que esos poetas-guerreros graban a sangre y fuego en el tejido vivo de las sociedades.

Heráclito nos dice, en el fragmento 53, «La guerra (pólemos) es el padre de todo». Esta afirmación puede leerse como una teoría del conflicto, y en este sentido Heráclito ha influido en el desarrollo del pensamiento dialéctico. Así lo leyeron Hegel y Marx. Es un aspecto importante de esta discusión, porque uno de los problemas al pensar o escribir sobre la guerra es la dificultad de representar el conflicto, la tensión, el movimiento, la violencia y la indeterminación en el

discurso. Pero la frase se puede interpretar también más literalmente, como una referencia al papel de la guerra en la historia y en la cultura. Lo que ahora conocemos como Grecia es un fenómeno histórico constituido por numerosos y sangrientos conflictos, internos y externos. Salamina es un hito tan decisivo como el prolongado ejercicio de alianzas y rivalidades de las guerras del Peloponeso, donde se liquida la hegemonía de Atenas, y en esas luchas las lecciones y ejemplo de la Ilíada marcan continuamente el carácter de aquel pueblo no menos belicoso que civilizado.

Por supuesto, hay guerra, y representaciones de ésta, antes de Troya. Podríamos remontarnos a los bajorrelieves asirios del palacio de Nínive, a la primera gran batalla de la que hay constancia escrita, la de Kadesh, entre egipcios e hititas hacia 1300 antes de Cristo, o aún más atrás: el primer registro documental que muestra grupos humanos luchando entre sí se encuentra en las pinturas rupestres. En una cueva de Morella la Vella, en Castellón, hay imágenes de un combate entre arqueros de hacia 4000 antes de Cristo, como también en el yacimiento de Sefar, en Tassili, Sahara. Hay pinturas anteriores de combate individual, en el norte de Australia, de hace unos diez mil años, o de figuras humanas atravesadas por lanzas o flechas, en Cougnac, sudeste de Francia, junto con restos arqueológicos de hombres, mujeres y niños matados por armas, tanto en el Paleolítico Superior como en el Mesolítico y el Neolítico. Lo indiscutible, en cualquier caso, es que alguna forma de violencia colectiva más o menos organizada ha existido desde que el ser humano empieza a dar muestras de organización social, de cultura.

Barbara Ehrenreich ha elaborado una polémica argumentación acerca de la vinculación entre violencia ritual y guerra, que busca los remotos orígenes de la tendencia guerrera de la especie al margen de la dicotomía entre un supuesto instinto agresivo y la racionalidad política y el interés. La hipótesis central de Ehrenreich es que el ser humano celebra con rituales sangrientos su paso de presa a predador, y que en el origen de la guerra influyen tanto el antecedente de la caza como la sacralización de la violencia que otorga un prestigio especial a estas actividades prioritariamente masculinas, excitantes, deportivas y casi religiosas porque están vinculadas con el sacrificio (ajeno o propio, «dar la vida»). Ser guerrero concede estatus, con lo cual, nos dice Ehrenreich, la guerra y la agresividad masculina se refuerzan mutuamente como prácticas culturales: para hacer la guerra hacen falta guerreros, y para hacer guerreros hacen falta guerras. Este peculiar sistema de retroalimentación tiene otra dimensión añadida: la principal razón para prepararse para la guerra es tener vecinos belicosos. Ehrenreich cita a Henk Houweling al considerar que la guerra es como una epidemia: una de las causas de la guerra es la

guerra misma, incluidas guerras pasadas cuyo recuerdo genera nuevas guerras.

El fenómeno de la guerra, que tan poco civilizado nos parece, nos acompaña sin embargo desde que la especie empieza a mostrar los primeros signos de civilización y esos remotos orígenes nos constan precisamente porque desde que el ser humano empieza a hacer la guerra, empieza también a representarla. La historia, y la prehistoria, de la violencia colectiva, socialmente organizada, corren paralelas a las del arte. Las maneras de hacer la guerra, las circunstancias, los motivos, los agentes, las tecnologías cambian con los tiempos y con los países, como también cambian, según la época y el lugar, las formas y las tecnologías de la representación, pero tanto la guerra como el arte parecen responder a impulsos duraderos que se repiten en sociedades distintas. Ambas actividades, por lo tanto, se caracterizan por la yuxtaposición de lo constante y lo variable, de los rasgos recurrentes y las diferencias manifiestas.

Las constantes en la guerra coexisten con la constatación de la diversidad histórica, geográfica y política de los conflictos particulares. Si nos fijamos en las armas y los uniformes, en los vehículos y el paisaje, es tan fácil distinguir un conflicto de otro como precisar un período si observamos la composición de un cuadro o la técnica de una fotografía o una película. Pero las ruinas, la carne sufriente, los gritos de dolor, la crueldad implacable, las miradas de miedo o desamparo, la fascinación por la aventura, el orgullo del vencedor, el duelo por la pérdida se parecen mucho de una guerra a otra. Gertrude Stein lo ha resumido en pocas palabras: «Lo curioso de las guerras es que tendrían que ser diferentes, pero no lo son» (Guerras que he visto, 15). La misma idea la encontramos expresada por Arturo Pérez-Reverte desde el punto de vista de un corresponsal especializado en recorrer los conflictos más variados, y que en Territorio Comanche pone en boca de un personaje, Barlés, que imparte una conferencia a jóvenes estudiantes de periodismo: «Se trata de la misma guerra, les dijo. Cuando lo de Troya yo era muy joven pero en los últimos veinte años he visto unas cuantas. No sé qué os contarán otros, pero yo estaba allí, y juro que siempre es la misma» (84). Todas las guerras nos remiten a Troya y estaban ya prefiguradas en ella, pero al mismo tiempo todas son diferentes y ni siquiera la descrita en la Ilíada se parece a las que luchaban los oyentes atenienses o espartanos del poema. El albanés Ismaíl Kadaré ha abordado el tema de la guerra en varios de sus libros y evocado particularmente la guerra de Troya en Vida, representación y muerte de Lul Mazrek y en El expediente H., donde dos investigadores estadounidenses viajan a Albania en la década de 1930 para investigar los orígenes de la Ilíada a través de las epopeyas locales de transmisión oral.

Del mismo modo que la guerra y el arte comparten la dicotomía entre la variedad de sus manifestaciones y la pervivencia de unas constantes inalterables, también existe una retroalimentación entre actividad guerrera y producción artística: el arte se hace eco de los acontecimientos históricos, pero a su vez las representaciones de la guerra abastecen el sustrato cultural que hace imaginable la violencia bélica como opción ante un conflicto. Incluso cuando no se combate, la guerra está omnipresente en la cultura, más o menos indirectamente, de forma figurada, tal como nos dice Stein: «Por supuesto que había historia, y había también novelas, novelas históricas, por lo que de hecho de algún modo siempre había guerra» (Guerras que he visto, 11).

Lo que distingue Troya, como momento inaugural para nuestra cultura y como punto de partida para este ensayo, es que la Ilíada va a formalizar e instituir un modelo narrativo que se convierte en hegemónico, y que dicho modelo funciona como transmisor privilegiado de unos valores vinculados tradicionalmente a la práctica de la guerra y a su prestigio social, contribuyendo de este modo a la perpetuación de todo el conjunto así constituido en un único paquete: modelo narrativo, valores y conducta. Según este triple eje, las formas de representación de la guerra trasmiten una concepción de ésta que cabe leer en términos éticos y políticos. Esto es el discurso épico: un sistema para contar historias que tiene además una estrecha relación con la historia, aislando en ella cierto tipo de acontecimientos y condicionando la interpretación que les damos. Y, al fundarlo, la Ilíada es doblemente un modelo que imitar: un lenguaje para la narración y un ethos guerrero, de los cuales se han alimentado no sólo los griegos, sino toda la tradición occidental.

Tal como ha explicado Paul Ricœur en Tiempo y narración, la organización narrativa forma parte de la experiencia humana del tiempo y configura tanto el discurso histórico como el ficcional y la memoria individual. Ordenamos los hechos en una estructura que, a la vez que los encadena en una secuencia causal, les da sentido. La fragmentación, el caos, la discontinuidad, las lagunas del sinsentido que a menudo dominan nuestra percepción de la realidad se superan al dar cuenta de ella en forma de relato. Y esto se aplica por igual a la vida cotidiana y a la sucesión de acontecimientos que consideramos históricos. La narración es nuestro instrumento preferido para conocer el mundo. Usamos fórmulas semejantes para construir el mito y la crónica.

Las discusiones teóricas acerca de las analogías entre discurso histórico y literario, a causa de la deuda del primero con los recursos narrativos del segundo, a partir sobre todo de los trabajos de Hayden White, han puesto en evidencia los fundamentos retóricos de la

historiografía. En el próximo capítulo trataré la descripción de la batalla y cómo constituye dentro de la historia militar un género cargado de convenciones eminentemente literarias, tal como reconoce John Keegan al emprender, en El rostro de la batalla, la minuciosa reconstrucción de lo que debió de ser la experiencia del combatiente en Agincourt, Waterloo y el Somme. Tal constatación no supone un demérito de la labor del historiador, sino que nos dice algo básico acerca de nuestros procesos cognitivos: seleccionamos y combinamos la información de acuerdo con normas que ayudan a hacer digerible la complejidad de fenómenos que nos sobrepasan. El espacio y el tiempo inconmensurables son reducidos a coordenadas de un artificio. El relato es manejable, comprensible, allí donde la realidad quizá no lo sea tanto.

La dificultad a la hora de transcribir la complejidad del acontecimiento de acuerdo con las necesidades de ordenación del relato ha dado pie a pautas que se remontan a los orígenes de la retórica. Dice Hermógenes de Tarso (Ejercicios de retórica, 195):

Si exponemos la descripción de una guerra, mencionaremos en primer lugar las circunstancias anteriores a la guerra: las levas de tropas, los gastos, los temores; luego, los ataques, las matanzas, las muertes; a continuación, el trofeo de la victoria y, después, los cantos triunfales de los vencedores, frente a las lágrimas y la esclavitud de los otros.

Este esquema, que no serviría ya para las guerras actuales, menos circunscritas en el espacio y en el tiempo que las de la Antigüedad, mantiene sin embargo la virtud de reconocer una secuencia con un antes, un durante y un después. La violencia del combate está enmarcada por unos antecedentes en los cuales la oratoria militar sustituye a la propaganda, que genera expectativas y también miedos, y por un desenlace en el que se contraponen la celebración de la victoria y las lágrimas de los vencidos. Las arengas de los generales prometen a ambos bandos lo mismo, pero el resultado tiene sentidos opuestos para cada uno, que sólo pueden interpretarse retrospectivamente.

El sentido del acontecimiento se da y se comunica en el discurso. Pero el acontecimiento no es discurso: la experiencia es irreducible al lenguaje, se le escapa, lo supera. Esta diferencia insoslayable no debe confundirse con un escepticismo radical ni con la imposibilidad del conocimiento. Se trata de una tensión productiva. Son múltiples las manifestaciones de la experiencia humana que ponen a prueba la capacidad del lenguaje para dar cuenta de ellas. También ante el amor, la muerte o la divinidad las palabras se revelan insuficientes. La representación de acontecimientos históricos, y en concreto de las guerras, no es más que un caso particular, quizá especialmente

llamativo por la variedad de actividades que abarca, las emociones que despierta y porque la exigencia de veracidad histórica tiene consecuencias políticas evidentes. Pero al igual que ante otras modalidades de la experiencia, lo supuestamente inefable o indecible es sometido a formulaciones predeterminadas que hacen factible, y hasta rutinaria, la comunicación. La exaltación amorosa, el duelo fúnebre o la revelación espiritual disponen de cauces genéricos convencionales mediante los cuales enlazan con una tradición discursiva que convierte lo extraordinario en familiar y lo hace comprensible. La épica aporta un marco análogo que ritualiza la representación de las guerras y en cierto modo la domestica, es decir, literalmente, permite que la convulsión violenta y perturbadora de la experiencia del frente pueda ser procesada desde la retaguardia por quienes se han quedado en el hogar.

Se trata de un marco genérico que influye decisivamente en construcciones discursivas que no son monopolio de la literatura, sino que afecta a una variedad de productos culturales que se ocupan de registrar la memoria de los acontecimientos históricos. La influencia entre literatura e historia es bidireccional porque, como dice James Tatum, «a medida que las guerras pasan de la experiencia a la memoria, tanto aquellos que las sobreviven como los que vienen mucho tiempo después de ellos, dan forma a lo que descubren acerca de la guerra mediante patrones que se encuentran por primera vez en Homero» («The Iliad and Memories of War», 16). El comentario es aplicable por igual a poemas épicos, a novelas, a narraciones históricas, a libros de memorias y a las formas más básicas de testimonio de los soldados, los diarios y las cartas en otras épocas, hoy los mensajes en las redes sociales. La tradición del relato de guerra atraviesa varios géneros. Según Samuel Hynes, que se ha ocupado sobre todo de recopilar y analizar testimonios de veteranos de guerra con experiencia en el frente, el relato del soldado participa de las convenciones de la autobiografía, la narración de viajes y la crónica histórica, sin pertenecer, sin embargo, por completo a ninguno de dichos géneros.

La conexión con la historia y con la autobiografía, en los testimonios de veteranos, es bastante evidente; el paralelo con la literatura de viajes tiene que ver con la frecuencia en que la lucha se desarrolla en territorio ajeno, en lugares descritos desde la mirada del extranjero, cosa que también ocurre a menudo con el reportaje periodístico. La reflexión sobre el marco genérico conecta con el planteamiento de Tatum, aunque parezca contradecirlo, y a la vez permite situar el relato de guerra en su relación con otros sistemas narrativos. Lo interesante es que en ambos casos se nos habla de un modelo que opera casi automáticamente, al margen de pretensiones

literarias, para dar cuenta de una experiencia vivida. Para Tatum el patrón homérico se activa incluso si para el autor resulta desconocido, como un mecanismo cognoscitivo arraigado en la cultura. Son los relatos mediante los cuales nos representamos nuestras vidas y entendemos el mundo que nos rodea. Hynes nos explica cómo incluso el relato testimonial acaba recurriendo a estrategias de ficcionalización que disfrazan la realidad de la guerra con los grandes tópicos que la idealizan y enaltecen (The Soldier's Tale, 30):

Esas guerras imaginarias, no importa cuán vívidas y violentas puedan ser, son novelas románticas: son la guerra convertida en ficciones, en no-verdades bien moldeadas. Alimentan las imaginaciones con las grandes abstracciones de la guerra—Heroísmo, Fama, Valor, Gloria—, hacen que la muerte sea sentimental y la batalla melodramática. Por encima de todo, hacen que la guerra sea familiar; no pueden no hacerlo: las convenciones de la guerra en el arte están simplemente demasiado previstas, demasiado arraigadas, son demasiado dictatoriales para eludirlas.

El peso de la convención a la hora de domesticar la representación de la guerra, de hacerla familiar, demuestra hasta qué punto el marco genérico funciona como vehículo de ideología. De la misma manera que, según desde qué perspectiva se mire, la guerra puede considerarse uno de los motores principales de la Historia—y ésta es la imagen que prevalece en los documentales televisivos—, la épica como género ha privilegiado la narración del transcurso histórico en términos de hazañas militares. Pero la visión que caracterizamos como épica es ideológicamente tendenciosa, en la medida en que glorifica el heroísmo y otros valores semejantes.

La tradición literaria está repleta de ejemplos del discurso enaltecedor de la guerra, en su mayor parte variantes más o menos claras del famoso lema horaciano: «Dulce et decorum est pro patria mori». Quizá sea Shakespeare quien da expresión del modo más intenso y condensado al ideal heroico en los versos de Enrique V antes de entrar en batalla en Agincourt (Enrique V, acto IV, esc. 3):

Si estamos marcados para morir, somos bastantes
para que nuestro país sienta la pérdida; y si es para vivir,
cuantos menos hombres, más grande la porción de honor.

En este sentido la épica es una de las caras de la propaganda bélica, puesto que fomenta los valores que hacen posible que los jóvenes estén dispuestos a luchar y consideren deseable poner su vida en juego. Esta visión de la épica como propaganda de guerra está ya presente en la Epístola a los pisones de Horacio: «El insigne Homero y Tirteo aguzaron [con sus versos] las almas viriles para las guerras de Marte» (Arte poética, vv. 401-403). Pero la correlación entre discurso literario, repertorio de valores y modelo de conducta no está

restringida a la Antigüedad. A Fabrizio del Dongo, en La cartuja de Parma, son las lecturas de Tasso y Ariosto, tanto como las proclamas de Napoleón, las que le hacen salir en busca de una batalla en la que participar.

En el extremo contrario, es precisamente la conciencia de que los relatos de guerra tienden a ser absorbidos por la hegemonía del discurso épico lo que lleva a Kurt Vonnegut a experimentar con formas alternativas de contar su experiencia como prisionero de guerra durante los bombardeos de Dresde. Al principio de Matadero cinco, cuando el narrador visita a un antiguo compañero de la guerra para hablar de su proyecto de escribir un libro, ve que la esposa de su amigo está molesta y consigue que le confiese por qué. Ella le dice que cuando fueron a la guerra ellos eran sólo niños, como los que duermen en el piso de arriba, pero no lo escribirá así en el libro (Matadero cinco):

—Fingirás que erais hombres y no unos críos, y en las películas os interpretarán Frank Sinatra y John Wayne o algún otro de esos viejos verdes glamurosos que adoran la guerra. Y la guerra parecerá maravillosa y tendremos muchas más. Y en ellas combatirán críos como los de ahí arriba.

Y entonces lo entendí. Era la guerra lo que la había enfadado tanto. No quería que sus críos ni los de nadie muriesen en la guerra. Y pensaba que los libros y las películas favorecían en parte las guerras.

Esta última frase de la cita, acerca de que libros y películas pueden estimular el ardor guerrero y en cierta medida, indirectamente, promover guerras, resume una de las premisas centrales del presente ensayo. La correspondencia entre acontecimiento y discurso no es meramente de orden mimético, sino también político. Las representaciones de la guerra no son gestos neutrales, sino que toman partido, a favor de uno u otro bando o a favor o en contra de la guerra.

Cuando hablamos de propaganda, la definimos a menudo en un sentido estrecho, necesariamente peyorativo, pero que además adolece de la típica ceguera de sólo reconocer como tal la propaganda de la que discrepamos. En general, cualquier forma de propaganda aspira a tener un efecto en la realidad, a alentar determinadas percepciones o acciones, y sospechamos fácilmente de los mensajes cuyo objetivo político es manifiesto. Sobre todo, les descontamos valor estético al considerar que están al servicio de una causa coyuntural e ideológicamente tendenciosa. Pero en lugar de hacer esta lectura restrictiva cabe evidenciar la dimensión ideológica y persuasiva de una gran variedad de representaciones de la guerra en la literatura y las demás artes, sin que por ello se ponga en entredicho su estatus artístico. Se trataría de aplicar en su alcance más amplio la siguiente

afirmación de Daniel Pick (War Machine, 14):

Las batallas no empiezan necesariamente cuando se dispara el primer tiro. La relación entre el lenguaje y los hechos militares debe reconcebirse. Palabras, ideas e imágenes constituyen el apoyo discursivo del conflicto militar; deben ser entendidas no como si fueran mera espuma sin consecuencias, sino como aspectos cruciales de la destructiva realidad del propio conflicto violento.

La cultura, entendida no como simple acumulación de productos sino como repertorio de modelos mediante los cuales nos relacionamos con la realidad y entendemos el mundo, aporta el sustrato en el cual se apoyan las opciones políticas concretas, fundamenta sus condiciones de posibilidad en el imaginario colectivo, da expresión al modelo y se esfuerza en difundirlo persuasivamente. En esta aglomeración de relatos de guerra de signo diverso el modelo hegemónico, heredero de la tradición épica, compite ventajosamente contra modelos alternativos que no cuentan con convenciones establecidas, recursos probados y un horizonte de expectativas familiar. Por otro lado, la insatisfacción con la carga ideológica inherente al modelo épico y con la forma en que distorsiona la realidad de la guerra ha generado reacciones combativas que obedecen a un imperativo ético, la necesidad de contar una historia sin vestirla de valores positivos que justifiquen la violencia. Aunque hoy en día la épica impera sobre todo en formas de entretenimiento popular, como el cine, las tentativas contrarias han proliferado en todas las artes a lo largo del siglo XX, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, con algunos antecedentes notables en el XIX, como el caso de Goya.

Quizá la explicación más inmediata para este reforzamiento de una tendencia antiépica (que no significa, ni mucho menos, que la épica haya dejado de gozar de buena salud) sea que las propias guerras cambian: la mecanización ha ido dejando menos espacio a las proezas del guerrero individual, los no combatientes son quienes sufren las peores consecuencias de la guerra y conceptos como los de «batalla», «victoria» y «derrota» van perdiendo definición. A medida que se modifica la manera de hacer la guerra, lo hace también la visión que de ella se tiene, la consideración social que se le da, a la vez que los valores militares se distancian progresivamente de los que rigen las sociedades democráticas. La evolución histórica de la doctrina sobre los derechos humanos y de la legislación internacional sobre las guerras han ido ejerciendo una presión creciente en contra de la cultura guerrera que prevalecía desde antes de Troya hasta prácticamente las guerras napoleónicas: la primera Convención de Ginebra se proclamó en 1863, tras la fundación del Comité Internacional de la Cruz Roja, impulsadas ambas por Henri Dunant

después de haber sido testigo de los atroces efectos de la batalla de Solferino, el 24 de junio de 1859, que había dejado treinta y ocho mil muertos, moribundos y heridos en el campo de batalla a los que nadie atendía. Por supuesto que nada de esto ha llevado a la erradicación de las guerras, pero el prestigio social asociado a la carrera de las armas va a dar paso a la percepción de la guerra, en el mejor de los casos, como un mal menor, a veces necesario, pero siempre indeseable, cuando no a su total rechazo. A esta transformación en los valores hay que añadir la desconfianza hacia las pretensiones de verdad de la historia oficial, que define la reacción a la Primera Guerra Mundial, y a la cual, a medida que avanza el siglo XX, se suma un giro epistemológico que pone bajo sospecha el conjunto de los artificios de la representación realista en los que se sustenta la épica.

Tanto en Troya como en Bosnia, por medio de documentales cinematográficos o del fotoperiodismo, de memorias o novelas, el tema de la guerra pone de manifiesto los aspectos más polémicos de la discusión sobre la mímesis. El choque con la realidad se hace evidente en el hecho de que la literatura inevitablemente distorsiona y domestica la naturaleza violenta e irracional de la guerra. En otras palabras, cuando examinamos la tradición de la representación de la guerra podemos verificar cómo las convenciones de la poética de esta representación constituyen un sistema de figuración retórica que intenta contener—en el doble sentido de dar cabida y de refrenar—una experiencia caótica y someterla a un orden que la dota de sentido. Como han mostrado Leo Bersani y Ulysse Dutoit en The Forms of Violence, la narración misma, como la fuerza motriz de la tradición épica, es una forma de dar sentido a la violencia, de hacerla inteligible, y por lo tanto racionalizarla.

Cuando sumamos esta tendencia de la narración—dotar de sentido el acontecimiento mediante la organización teleológica del relato—a la carga ideológica que arrastra la tradición épica, favoreciendo la legitimación de la violencia, queda en evidencia el armazón discursivo en el cual se ha apoyado históricamente la representación de las guerras, y la dificultad de sustraerse o resistirse a este modelo hegemónico. Me he remontado a Heráclito y Homero para mostrar hasta qué punto el tema está arraigado en nuestra cultura, y quizá sea oportuno también recordar a Aristóteles para confirmar el alcance teórico de la cuestión y apuntar hacia una alternativa al modelo épico. El problema de la representación de la guerra no es sólo fundacional en la tradición literaria, sino que nos conduce directamente a la discusión de algunos de los conceptos fundamentales de los que se ocupa la Poética: el intentar dar cuenta de un acontecimiento bélico pone a prueba nuestra manera de concebir la mímesis, la relación entre realidad y representación, pero además exige, como se verá a lo

largo de este ensayo, una reflexión sobre la función de la metáfora como recurso para decir indirectamente lo que no cabe reproducir con fidelidad. A estas dos preocupaciones claves de la Poética hay que añadir una tercera, que es justamente el objeto que la obra de Aristóteles estudia y define: la tragedia.

También en la tragedia resuenan, como ya he apuntado, los ecos de Homero y la huella de múltiples guerras en la cultura griega. Sin embargo, la lectura que la tragedia hace de la guerra difiere de la que encontramos en la épica. El término, en su uso cotidiano actual, más que identificar una forma teatral, sirve para evocar la dimensión traumática de la experiencia, para nombrar el desastre. Estos dos aspectos, el dramático y el existencial, se confunden a menudo, contaminando la mayoría de las definiciones, precisamente porque desde sus orígenes la tragedia ha sido un modelo cultural a través del cual se procesa el horror, el conflicto y el sinsentido de la existencia, cosa que explica la atención que le ha prestado la filosofía. La tragedia no pretende aportar respuestas tranquilizadoras, sino que obliga a afrontar el desgarramiento de una tensión irresoluble y precisamente por ello puede dar de la experiencia de la guerra una visión no supeditada a los valores heroicos. La elección de Aquiles, igual que la despedida de Héctor y Andrómaca, conectan con la tragedia, pero es la perspectiva épica la que las justifica. De ahí que la tragedia introduzca en el discurso sobre la guerra un modelo paradójicamente más conflictivo que el de la épica, y en consecuencia quizá más en sintonía con los valores y la sensibilidad posteriores a la Primera Guerra Mundial. La necesidad de contrarrestar las implicaciones ideológicas del discurso épico conduce a una búsqueda de modelos que problematicen el sentido del acontecimiento, que no se dejen arrastrar por la seducción del antiguo legado de himnos, arengas y epopeyas, de los relatos fascinantes que son la otra cara de la propaganda bélica, del lenguaje y las imágenes que animan a la guerra.

La observación de que las guerras empiezan con las palabras, antes incluso del inicio de las hostilidades, fue lúcidamente argumentada por Simone Weil en un texto titulado «No empecemos otra vez la guerra de Troya», escrito en abril de 1937 a la sombra de la Guerra Civil española y publicado más tarde como El poder de las palabras. Weil sostiene que en las guerras que se luchan por objetivos e intereses concretos cabe la negociación y el compromiso, pero que, en cambio, las que carecen de un objetivo definible y enarbolan como causa conceptos abstractos, grandes palabras con mayúscula, son las más terribles y destructivas porque no hay medida común que permita el cálculo de la proporción y el equilibrio entre el beneficio y la pérdida. En estos casos la importancia de la guerra se mide por los

sacrificios que exige, con lo cual los sacrificios ya realizados, los muertos acumulados, se convierten en la principal justificación para nuevos sacrificios, en un encadenamiento interminable de muertes sin conclusión previsible.

Estos comentarios de Weil en el contexto de la Guerra Civil española y ante la inminencia de un conflicto europeo tienen una resonancia muy actual, sobre todo ante un supuesto enfrentamiento de civilizaciones. Pero Weil se remonta al pasado para ilustrar estas luchas sin sentido y pone como ejemplo la guerra de Troya: aqueos y troyanos combaten a causa de Helena, que no es un motivo que importe a ninguno individualmente (excepto a Paris y Menelao), sino sólo un símbolo de lo que está verdaderamente en juego, que es indefinible y necesita ser representado simbólicamente porque no existe. Por supuesto, Weil no está hablando de las razones estratégicas muy reales, como el control de las rutas comerciales, que motivaron las diferentes disputas históricas que están probablemente en el origen de la leyenda, sino de la guerra en el poema, donde la razón de la lucha es la lucha misma, la razón de ser para el guerrero. La guerra tiene una lógica propia, como nos recuerda Clausewitz, que una vez puesta en marcha tiende a superponerse a otras consideraciones. Las palabras tienen una función decisiva, no necesariamente por la solidez de su sentido sino porque, aunque estén vacías, o justamente cuanto más vacías estén, de ellas se derivan acciones contundentes, inapelables en su realidad.

La reflexión de Weil pone de manifiesto la vigencia de este diálogo ancestral entre guerra y discurso, que convierte las palabras en parte integral del combate. La tradición épica ha aportado un componente ideológico decisivo para la construcción del imaginario cultural. Se retroalimentan así la guerra luchada y la guerra representada: el relato funciona paralelamente como registro evocador de acontecimientos pasados y como fuente de valores y modelo de conducta que alientan a futuros guerreros, igual que a Fabrizio que marcha a Waterloo movido por sus lecturas, o los desaniman al estilo de Vonnegut. El relato de guerra no se caracteriza por su neutralidad.

3
PAISAJE DE BATALLA

La velocidad es la esencia de la guerra.

SUN TZU,
El arte de la guerra

En 1916, en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, el límite de la eficacia de la cortina de fuego de artillería que debía proteger el avance de las tropas estaba determinado no por la precisión, letalidad o alcance de los obuses, sino por la distancia a la que llegaba la vista de un oficial de observación que seguía de cerca a la vanguardia del asalto y la longitud del cable del teléfono (que había que conservar intacto) mediante el que comunicaba las correcciones a la batería. El cálculo de estos tres factores—campo de visión, distancia respecto a la primera línea de infantería y longitud del cable—daba teóricamente un alcance de fuego efectivo de aproximadamente 3650 metros desde la trinchera.

Si comparamos estos datos con, por ejemplo, el uso de drones y misiles inteligentes en los enfrentamientos actuales, lo que llama la atención no es sólo el desarrollo tecnológico del armamento empleado, sino el cambio en las tecnologías de la visión y la comunicación, con evidentes consecuencias para la acción en la batalla, cuyo lugar ya no cabe definir como un campo. También para el acceso potencial a las imágenes y la información, y, en cierto sentido, al espectáculo, de aquellos que están—en términos cinematográficos—fuera de campo y—en términos deportivos—fuera de juego, relativizando en la actualidad el sentido de este «fuera de». No cabe hablar estrictamente de un «fuera de» cuando el factor determinante no es ya el espacio, sino el tiempo. El límite de la eficacia no está ahora en la distancia sino en la velocidad del ataque, porque la distancia es salvada, en términos de información, de manera instantánea por las nuevas tecnologías, incluso para los espectadores más remotos.

La velocidad de información y de ataque se convirtieron en la clave de la estrategia nuclear durante la Guerra Fría: es decisiva la velocidad de información, que ha de advertir del ataque enemigo, pero también lo es la velocidad de acción y de reacción, la speed of delivery del misil: la velocidad de entrega (como en una empresa de mensajería), es decir, la capacidad de entregarse casi instantáneamente a la destrucción total, que es lo que define la estrategia nuclear denominada MAD, mutually assured destruction. Recordemos que, en uno de los momentos más críticos de la Guerra Fría, la crisis de los misiles cubanos, el conflicto se desata porque la localización de esas armas en la isla reducía el tiempo de respuesta de

los estadounidenses a treinta segundos, a todas luces inaceptable para Kennedy porque eliminaba cualquier posible margen de decisión política y obligaba a la automatización de la respuesta. La escalada hasta el extremo máximo de la destrucción, que Clausewitz describe como la tendencia natural de la guerra pura, se convierte así en instantánea.

La Guerra Fría es el ejemplo extremo, la guerra imposible, que no podía lucharse, pero entretanto hemos visto cómo el avance en las tecnologías militares ha tenido aplicaciones concretas que sí pueden utilizarse. Van surgiendo nuevas formas de lucha, a la vez que perduran las antiguas. Nuestra época asiste a la coexistencia de la guerra del machete y las llamadas «armas inteligentes», misiles dirigidos por láser y ordenador. La guerra de Afganistán es un ejemplo de la superposición entre viejas y nuevas tecnologías. Y a la par que cambia la forma de hacer la guerra, cambia también la forma de seguirla. Ahora podemos verla por televisión, por internet, y a través de la pantalla del ordenador de un avión de combate. Las nuevas tecnologías del combate vienen acompañadas de nuevas tecnologías de representación. Y de hecho resulta cada vez más evidente que la manera de combatir la guerra no puede separarse de la manera de representarla, porque la representación forma parte de la lucha. El terrorismo, por ejemplo, es una modalidad de lucha característica del siglo XXI y que depende en buena medida de su representación mediática. A su vez los Estados son conscientes del papel de la información en la conducción de las guerras y, desde las lecciones de Vietnam, gestionan cuidadosamente la circulación de la información. En guerras como las de Kosovo, Afganistán, Irak y Ucrania el control de los medios de comunicación ha sido una preocupación constante, y el acceso limitado del público a las imágenes más crudas de la guerra es fuente de debate y crítica. A la vez que hemos llegado a un momento de máxima disponibilidad tecnológica para el acceso a la información, se constata la necesidad de hacer que la guerra como tal sea parcialmente invisible, ante el peligro de que los ciudadanos que viven apaciblemente alejados del conflicto no puedan soportar verla en su totalidad. Y eso no sólo ocurre en las guerras de alta tecnología: en Ruanda no vimos, no quisimos ver, la guerra hasta que ya había pasado. Nos horrorizamos ante las cifras de muertos, ante los campos de refugiados, ante el rastro de lo ya inevitable.

Estas rápidas consideraciones acerca de las tecnologías de la visión y de la comunicación son relevantes para poner en perspectiva no sólo los cambios en la conducción de las guerras sino particularmente en la representación del combate. La violencia de la guerra se despliega en el tiempo y el espacio en modos que desafían la capacidad tanto de la palabra como de la imagen para dar cuenta de ella. Conviene a la vez

reconocer que los modos de representación tienen historia, que cualquier reflexión sobre el lugar de la guerra en la cultura actual ha de tener en cuenta la tradición específica en la cual se inscribe. La pregunta acerca de las posibilidades de representación de la guerra no dice nada (o casi nada) sobre el período histórico en que la guerra tiene lugar y lo dice todo acerca del momento en que se formula (nos formulamos) esta pregunta.

Puesto que inevitablemente nuestra perspectiva está determinada por las preocupaciones contemporáneas, se trataría de intentar obedecer a un doble objetivo: restituir las representaciones a su contexto y practicar un anacronismo calculado, interpretándolas y evaluándolas desde la perspectiva actual. Sobre todo, porque la representación de una guerra tiene una dimensión ideológica y política insoslayable, ya sea por tratarse en sí misma de un acto de propaganda u oposición a la guerra, por su papel en la construcción de una identidad nacional o porque infunde en los jóvenes los ideales del heroísmo, la aventura o el sacrificio por la patria.

En la historia de los modos de representación de la guerra, el siglo XIX es un momento especialmente decisivo, en el que confluyen circunstancias de diversa índole que no están exentas de relación entre sí. Baste señalar, por lo que se refiere a la conducción de las guerras, el cambio en composición y tamaño de los ejércitos que caracteriza las guerras napoleónicas. El reclutamiento masivo de ciudadanos populariza la experiencia de la guerra hasta extremos nunca vistos durante las épocas de los ejércitos aristocráticos o profesionales. En 1794 la República francesa tenía una fuerza de 1.169.000 hombres. Por lo que se refiere a la representación, conviene destacar el efecto de ese repertorio de convenciones que llamamos realismo en el tratamiento de un acontecimiento histórico como la guerra, y la influencia del marco genérico que aporta la novela. Aunque el tema se remonta a la Ilíada, la literatura sobre la guerra no siempre ha sido abundante, y mucho menos la basada en testimonios de primera mano. Según A. D. Harvey, una explicación sería que «los libros eran escritos, y las guerras luchadas, por grupos sociales bastante diferenciados» (A Muse of Fire, 28). Y durante mucho tiempo el mayor eco será en la poesía. Harvey sitúa en Alemania, hacia 1814, el nacimiento de «la idea de la literatura de guerra—literatura sobre la guerra y que la celebra» (33) y la vincula a la influencia del nacionalismo, pero, en cualquier caso, algo más tarde, las guerras napoleónicas generan un incremento en la producción narrativa, especialmente de memorias.

En el ámbito de la imagen, asistimos a la revolución tecnológica que introduce la fotografía, que verá su primera aplicación bélica en la guerra de Crimea, a mediados del siglo. Este nuevo medio sucede y

se superpone, por lo tanto, al momento de plenitud de los grandes cuadros épicos de los pintores de salon, como Jacques-Louis David y Antoine-Jean Gros, la mayoría de los cuales no había visto nunca una batalla. Entre las escasas excepciones estaban Louis-François Lejeune, que había sido general de brigada bajo Napoleón, y Horace Vernet. Se trata de una pintura lastrada por el academicismo que le imponía el marco institucional y por los condicionantes políticos de este tipo de encargos oficiales. Los cuadros de batallas del XIX tienen un objetivo patriótico manifiesto y se rigen por convenciones estrictas, factores ambos que han perjudicado su valoración artística pasada su época, pero que no dejan de ser los herederos tardíos de una tradición que se remonta a Paolo Uccello, Albrecht Altdorfer y Vicente Carducho, y que a lo largo de la historia de la pintura se ha enfrentado al desafío formal de representar el espacio y el tiempo de la acción en la batalla.

La Primera Guerra Mundial producirá una transformación de la visión de la guerra, en el aspecto bélico por la masificación de los ejércitos y el impacto en la población civil, y en el aspecto artístico por la multiplicación de la producción literaria y el efecto de las nuevas tecnologías de la visión, como la fotografía y el cine. El cambio para la pintura será radical, como demuestra la reacción de la crítica a una exposición que organizó en 1917 el gobierno británico con obras realizadas por pintores enviados al frente, pero que estaban demasiado próximas al modelo pictórico del XIX.

Serán las vanguardias, especialmente el expresionismo y el futurismo, las que darán respuesta a esta nueva exigencia. Pero la novela del XIX había dado antes expresión a algunos de los problemas de la representación de la guerra que caracterizarán su percepción en el siglo XX: dar cuenta de la experiencia individual del sujeto y de la naturaleza violenta, compleja, dinámica, caótica y a menudo traumática del acontecimiento bélico.

La descripción que Stendhal hace de la batalla de Waterloo en La cartuja de Parma marca un punto de inflexión en la representación de la guerra y convierte al ingenuo y entusiasta Fabrizio del Dongo en vehículo de una toma de conciencia de la que se beneficia el lector. El desconcierto, la incertidumbre, el desajuste entre las expectativas y la realidad rigen el relato que Stendhal hace de la batalla de Waterloo, acentuando el desconcierto sensorial, el humo y el ruido que dominan la atmósfera de la batalla decimonónica, la desorientación espacial y las limitaciones del punto de vista del soldado en medio del combate. Fabrizio se plantea la misma pregunta en tres ocasiones distintas a lo largo de la novela: después del encuentro con Ney: «Es la primera vez que asisto a una batalla; pero ¿es esto una verdadera batalla?» (La cartuja de Parma, 82); después de matar a un prusiano: «“¿He asistido a una verdadera batalla?”. Le parecía que sí, y hubiera sido para él el

colmo de la felicidad haber estado seguro de este hecho» (103); y cuando está convaleciente: «Lo que había visto ¿era una batalla?; y en segundo lugar, esta batalla ¿era Waterloo?» (116). Sus dudas tienen origen en las dificultades de percepción para abarcar el campo de batalla en toda su amplitud, pero también en el contraste entre la imagen que él se había formado y la realidad en la cual se encuentra inmerso, porque se había criado viendo los grabados de las batallas de Napoleón que decoraban el apartamento de su tía la condesa Pietranera.

La confusión de Fabrizio alimenta lo que Jean Norton Cru ha llamado «la paradoja atribuida a Stendhal», de la cual cabría deducir que el combatiente no puede llegar a tener un auténtico conocimiento de lo que ocurre en la batalla y que, por lo tanto, su testimonio es poco fiable y quizá incluso inútil. Así, si por un lado concedemos a Stendhal el mérito de haber desvelado las falacias de los relatos épicos tradicionales en favor de un mayor realismo, por el otro parecería responsable de haber minado la autoridad de la narración de cualquier testigo ocular, desproveyéndonos del informador que tiene una vinculación más inmediata con la experiencia, en contra de todos los criterios que habitualmente empleamos, incluso en el ámbito judicial, para conceder veracidad a una historia.

Wellington mismo, que debió de tener la percepción más completa de los hechos porque recorrió el frente a caballo durante toda la batalla de Waterloo y estuvo presente en los lugares de mayor acción, comentó (cit. en Keegan, El rostro de la batalla):

¡La historia de la batalla no es como la historia de un baile! Algunos podrán recordar todos los pequeños sucesos de los que dependió la batalla; pero nadie podrá precisar el orden en que se produjeron, ni su momento exacto, que es lo que determina su valor o su importancia.

Y uno de sus oficiales explica:

El humo, el ajetreo—que me temo es inseparable de los regimientos cuando están cerca del enemigo—y, muy particularmente, la atención que deben prestar los oficiales de la compañía a sus hombres abortan cualquier posibilidad de que puedan dar cuenta correctamente de las batallas en las que tomen parte.

El problema de cómo reconstruir un acontecimiento tan complejo como es una batalla ha llevado a los propios historiadores militares a revisar sus métodos y su discurso. Uno de los más conocidos, el británico John Keegan, recurre en El rostro de la batalla a las múltiples fuentes históricas disponibles para recomponer esa visión caleidoscópica de la batalla tal como la podría haber vivido un combatiente cualquiera, un soldado de a pie, en tres momentos representativos de la historia militar: Agincourt, Waterloo y el Somme.

En cierto modo está dando respuesta a la supuesta paradoja de Stendhal, pero aún más significativo es el hecho de que Keegan reconozca la dimensión literaria del problema, al referirse a «la retórica del relato de batalla», y comparar sus convenciones con las de un género literario. Para Keegan la «pieza de batalla» es un subgénero muy particular dentro de la historia militar, cuya dificultad específica lo relaciona con la novela.

Stendhal había servido como oficial de caballería en la campaña de Italia, en 1800 y 1801, aunque por supuesto no estuvo en Waterloo. Tolstói también tuvo su guerra: fue oficial del ejército ruso en la de Crimea, y formó parte de la guarnición de Sebastopol durante el asedio de los franceses y británicos, aunque en Guerra y paz se refiere a conflictos pasados. Pero cuando comenta lo que ha aprendido sobre la guerra no se remite primordialmente a su experiencia personal, sino a Stendhal (cit. en Orwin, 82-83):

Estoy más en deuda con él que con nadie: le debo el haber entendido la guerra. Relea el relato de la batalla de Waterloo en La cartuja de Parma. ¿Quién antes que él había descrito la guerra así, es decir, como realmente es? [...] Más adelante, en el Cáucaso mi hermano, que fue oficial antes que yo, me confirmó la exactitud de las descripciones de Stendhal [...] Un poco más tarde, en Crimea, sólo tuve que mirar para verlo con mis propios ojos. Pero, repito, en todo lo que sé de la guerra, Stendhal fue mi primer maestro.

En Guerra y paz Tolstói añade a las lecciones del maestro una multidimensionalidad lograda mediante la diversidad de puntos de vista. En el primer volumen de la novela, la batalla a la que el príncipe Andréi Bolkonski asiste como observador es narrada desde las variadas perspectivas que su posición le permite y desde las de distintos personajes que la viven circunscritos a su entorno inmediato. Hay algunas descripciones de panoramas generales, pero lo que domina es la acción vista de cerca: «No se podía ver nada a causa del humo de la pólvora. Cuanto más descendían hacia la cañada menos podían ver, pero se hacía más perceptible la cercanía del propio campo de batalla» (Guerra y paz, 321). Tolstói nos hace notar que cuando la acción se desencadena, su propia fuerza y su dimensión colectiva hacen que escape al cálculo y al control de los individuos. El príncipe de Bragation, al mando de las tropas rusas, dicta órdenes sólo en apariencia, cuando en realidad se limita a dar su asentimiento y dotar de autoridad a los hechos que van ocurriendo. También aquí, como para Fabrizio, es brutal el choque entre lo preconcebido y lo real, y ello lleva a jefes y oficiales a relatar sus acciones no como sucedieron, sino como pensaban que deberían haber sucedido. Todos mienten o se engañan.

Al narrar la batalla de Borodino se ponen explícitamente de

manifiesto los efectos de la dispersión espacio-temporal en la conducción de la batalla y en la manera de representarla, sobre todo como una crítica a la historiografía. Tolstói cuestiona el juicio de los historiadores sobre por qué fue derrotado Napoleón, partiendo de la base de que Napoleón no mandaba en la batalla: sus disposiciones no se cumplieron, porque no podían cumplirse, puesto que no se ajustaban a la realidad, y durante la batalla no sabía lo que de verdad ocurría. Así, las órdenes que daba, cuando llegaban a su destino, ya no eran aplicables. La batalla es el lugar en el que se ponen a prueba las leyes del movimiento y la velocidad, tanto por lo que se refiere a los cuerpos y los proyectiles como a la circulación de la información. Era así en el XIX y lo sigue siendo ahora, aunque la velocidad haya aumentado y conozcamos la retransmisión en directo.

La materialización más minuciosa de esta lección de Tolstói acerca de la multidimensionalidad de la batalla no está, a mi juicio, en una novela, sino en una crónica testimonial, Cuando éramos soldados… y jóvenes, la reconstrucción paso a paso de los combates en el valle de la Drang, la primera confrontación entre las fuerzas armadas estadounidenses y el ejército regular de la República Popular de Vietnam, escrita por el entonces teniente coronel Hal Moore, que comandaba las tropas estadounidenses, un batallón del histórico Séptimo de Caballería aerotransportada, con la ayuda de un periodista que estuvo presente, Joe Galloway. El 14 de noviembre de 1965, cuatrocientos cincuenta soldados estadounidenses descendieron de helicópteros en un claro del valle para encontrarse rodeados de dos mil soldados del Ejército Popular de Vietnam. Cuatro días más tarde habían muerto doscientos treinta y cuatro estadounidenses y muchos centenares de norvietnamitas. Lo excepcional del libro es que no narra los hechos desde el punto de vista de Moore, sino que, para escribirlo, él y Galloway entrevistaron a los supervivientes estadounidenses y a los comandantes del bando norvietnamita, en un esfuerzo por reunir los dos lados de la historia. Mediante esta investigación, Moore y Galloway lograron combinar los diversos testimonios en un relato unificado, ordenado cronológicamente, que va saltando de uno a otro punto del campo de batalla para poder dar cuenta de lo que estaba ocurriendo al mismo tiempo en distintos lugares, citando las palabras de los testigos oculares. El resultado es un relato exhaustivo y detallado del desarrollo de una batalla, que a la vez pretende ser un homenaje y un memorial a los caídos de ambos bandos.

Como otro punto de comparación, para ilustrar los cambios y los paralelos, desde Borodino hasta hoy, bastaría la película Black Hawk derribado (2001), dirigida por Ridley Scott, basada en hechos reales: una operación fallida del ejército de Estados Unidos el 3 de octubre de 1993 en Mogadiscio, Somalia, que generó una gran conmoción en la

opinión pública estadounidense por las imágenes televisivas de los muertos y de un piloto capturado, y que obligó a la retirada de las tropas de pacificación. La película adapta el libro de Mark Bowden del mismo título y pretende acercarse lo más posible al registro documental, dentro de los condicionantes del cine de Hollywood—y de haber recibido el visto bueno del Pentágono al guion para poder contar con el préstamo del equipamiento militar, incluidos los helicópteros del título—. Además de ajustarse con bastante fidelidad a la sucesión de los hechos, y de incluir anécdotas concretas extraídas de los testimonios de los combatientes, la película da una visión muy elaborada de las características espaciales del combate urbano, y por consiguiente de una importante transformación del campo de batalla. También muestra cómo desde el centro de mando se podían recibir todas las comunicaciones por radio e imágenes de lo que ocurría en las calles de la ciudad captadas por cámaras de satélites, por un avión espía P-3 Orion y por los helicópteros de vigilancia UH-58. A diferencia de lo que le ocurría a Napoleón, las órdenes transmitidas respondían a información del momento y llegaban con rapidez, pero lo que la película demuestra es que, incluso con toda esta tecnología, la confusión y la violencia del combate limitan la eficacia de este control del tiempo y del espacio y hace que la capacidad del mando de intervenir en el desarrollo de la acción se parezca todavía a lo que Tolstói refleja en Guerra y paz.

Tolstói despliega en su novela aquellos registros narrativos que más eficazmente dan cuenta del elemento dinámico de la batalla, y es evidente que el cine cuenta incluso con mayores recursos para representar el movimiento. La pintura de batallas, en cambio, tropieza con graves dificultades a la hora de acoger la acción en un campo visual estático. Parecen cumplirse, en mayor medida tal vez que ante otros temas, las observaciones de Lessing acerca de la distinción entre artes temporales y artes espaciales y la especificidad de sus objetos.

La guerra es un fenómeno policéntrico, que la pintura se ve obligada a condensar y segmentar, seleccionando a la vez un espacio y un instante preñados de sentido, capaces de contener el todo. Un cuadro de batalla se ha de poder leer como un relato y para ello ese tiempo detenido ha de desplegarse en la imaginación como una secuencia en movimiento. Se trata de un género tan consagrado y cargado de convenciones como inverosímil, que a menudo transgrede las normas más básicas del universo físico: las perspectivas distorsionadas, la aglomeración o el desplazamiento de los cuerpos, la coexistencia simultánea en el espacio de acciones separadas en el tiempo, las huellas relativamente incruentas, suavizadas, de la violencia, todo responde más a las necesidades del mensaje y a las limitaciones del medio que a la pretendida obediencia al realismo. El

tratamiento del tema está generalmente puesto al servicio de una causa de exaltación nacional, pero plantea al pintor problemas técnicos interesantes, que no todos resuelven con igual audacia.

Sobre el papel social de este tipo de pintura, su lectura política y su iconografía estereotípica hay un comentario de Claude Simon en su novela La ruta de Flandes (189):

De aquella guerra sólo existía una pintura que decoraba el gran salón del Ayuntamiento e ilustraba la fase victoriosa de la campaña: pero aquella victoria sólo había llegado un año más tarde, y habrían de transcurrir aproximadamente cien años antes de que se encomendara a un pintor oficial representarla.

El texto de Simon sugiere un desfase temporal: el cuadro se pinta un siglo después del hecho con una función conmemorativa que implícitamente ha caducado en el tiempo de la novela, cuando el público ha dejado de prestar atención a su sentido, y pasan ante el cuadro sucesivas generaciones de electores y de políticos a los que aquella victoria «había conferido el derecho a disertar—y a los oyentes el derecho a escuchar cómo disertaban—sobre el estrado forrado en tricolor» (190). Así, la razón de ser de la obra no está vinculada al acontecimiento representado, sino a las circunstancias de su producción y al contexto político de su recepción original, y está sometida a los cambios de recepción en épocas sucesivas.

Lo mismo se puede decir de proyectos conmemorativos mucho más ambiciosos, no materializados en un cuadro sino en una colección entera que se convierte prácticamente en epítome del género, como es el caso del conjunto de obras expuestas en la Galería de las Batallas del palacio de Versalles. Se trata de un proyecto claramente político, patrocinado por el rey Luis Felipe I, quien la inauguró el 10 de junio de 1837, pocos años después de haber empezado a restaurar el palacio para convertirlo en museo y monumento a las glorias de Francia. Contaba ya con cuatro grandes cuadros encargados por sus antecesores, la Batalla de Austerlitz, que pintó François Gérard en 1810 para Napoleón I, la Entrada de Enrique IV en París, del mismo pintor, para Luis XVIII, y la Batalla de Bouvines y la Batalla de Fontenoy, que Horace Vernet realizó para Carlos X. A éstos fue añadiendo sucesivos encargos, expuestos primero en los Salones de 1837 y 1845, hasta alcanzar un total de treinta y tres obras de gran formato que recorren la historia de Francia a través de sus victorias militares desde la batalla de Tolbiac, en el año 496, hasta la de Wagram, en 1808, conciliando monarquía, república e imperio como herencias legítimas del reinado de Luis Felipe I. Tal como ha explicado Hélène Puiseux, la Galería de las Batallas es un compendio de lo que el academicismo entendía como pintura de historia, que reducía la historia a la guerra y la guerra a la batalla. Pero hay además otra

equivalencia que Puiseux también observa en las convenciones recurrentes de los cuadros de Versalles: el campo de batalla se identifica con el campo visual, que se hace corresponder con el campo pictórico. La premisa es que un espectador puede dominar con la vista el espacio de la confrontación y que esta visión es la que el cuadro reproduce. La superposición de las tres perspectivas condensa lo históricamente significativo para que coincida con lo pictóricamente legible.

El conjunto de cuadros de la Galería de las Batallas, a pesar de haberse realizado por separado, se articula en un discurso unificado que Puiseux compara con el montaje cinematográfico y que el visitante puede interpretar simultáneamente como relato épico y como lección de historia. No sólo comparten el tema que hace de hilo conductor, sino una serie de elementos recurrentes en la composición: la centralidad fácilmente identificable de la figura del héroe, que es rey o comandante, casi siempre montado en un caballo blanco, la demarcación figurada del campo de batalla, la gradación de la profundidad de la perspectiva, con un trasfondo más caótico y difuso, y un primer plano diferenciado, en el cual la superficie del suelo está inclinada para incluir en la sección inferior a los muertos y heridos, presentes pero marginales y subordinados a la acción épica.

En 1874, con posterioridad a la Batalla de Rívoli que aportó a la galería, Félix Philippoteaux pintó la batalla de Waterloo. El cuadro muestra a los coraceros franceses cargando contra la formación conocida como «British square», una compacta agrupación de soldados de infantería en forma de cuadrado con cuatro filas de fondo por lado, concebida precisamente para recibir asaltos de caballería como el de la escena y alternarse disparando y recargando, pero muy vulnerable a la artillería. Lo importante de la escena no son las figuras individuales sino el dinamismo del ataque, repetido en oleadas distintas mediante una perspectiva que cubre diversos planos del campo de batalla, en el que destaca el desplazamiento de masas humanas. Se repite la equivalencia entre campo de batalla, campo de visión y campo pictórico, de manera que, aunque la escena en primer plano representa una acción concreta, a medida que la vista se aleja hacia el horizonte se tiene la impresión de dominar una perspectiva extensa sólo limitada por los accidentes del terreno. De lo que no hay duda es que ante una visión como ésta Fabrizio habría sabido que estaba en una batalla. Se confirma lo que comenta Keegan acerca de la literatura sobre Waterloo (El rostro de la batalla):

Mientras tanto, la imaginación visual del escritor y el lector se fue alimentando de una gran cantidad de lienzos brillantemente pintados en los estudios de un ejército de exitosos pintores de salón [...] cuadros que, mediante una combinación de la observación fotográfica

del detalle, que desafiaba las leyes físicas, se anticipaban al trabajo de los surrealistas.

El cuadro de Philippoteaux es prácticamente contemporáneo a otro ejemplo notable de la pintura de batallas del XIX, la Batalla de Tetuán, de Mariano Fortuny, que ofrece lecciones distintas en su tratamiento del tiempo y el espacio. Esta obra monumental, de tres metros de alto por casi diez de ancho, fue un encargo de la Diputación de Barcelona en el cual el pintor trabajó durante diez años, pero nunca concluyó; así que a su muerte en 1874 se entregó inacabada. Entre los motivos que se barajan para que no cumpliera con el encargo están la incomodidad ante el gran formato, al cual no estaba acostumbrado y le produciría cansancio y aburrimiento, o la insatisfacción con los requisitos del género de la pintura histórica. Fuera cual fuera el motivo, lo interesante es que al no tratarse de un artista especializado en el tema presenta en su obra soluciones que se apartan llamativamente de la norma. Por lo pronto, provocó la irritación de sus patronos al pintar al general Prim, supuesto héroe de la hazaña, a lo lejos al fondo de la escena, con facciones irreconocibles, y tras él a las tropas españolas como una masa indefinida. La jerarquía de la escena se decanta a favor de los jinetes marroquíes que huyen en el centro del primer plano y del color local del campamento que abandonan, haciendo que tenga más de pintura orientalista que de batalla. No hay prácticamente combate como tal, ni se cumplen la mayoría de las convenciones del género, pero en cambio Fortuny compone la Batalla de Tetuán como si se tratara de una serie de viñetas de momentos independientes que coexisten en el mismo espacio pictórico. Ni siquiera parece haber continuidad visual efectiva entre las dos acciones con enlace causal, como son el asalto de las tropas españolas y la huida de los marroquíes. El cuadro propone un montaje narrativo, fragmentado por discontinuidades evidentes, que corresponde al espectador reconstruir según el orden que elija. De este modo parece aspirar, debido incluso a su tamaño, a la multiplicidad de escenarios que sólo eran posibles en el registro de los panoramas o cicloramas que proliferaron en aquella época, un formato en el cual se especializó el hijo de Félix Philippoteaux, Paul, autor de la más famosa Batalla de Gettysburg, de 1883.

Para cuando la Batalla de Waterloo y la Batalla de Tetuán se exponen, la fotografía de guerra llevaba ya un par de décadas en activo, desde la guerra de Crimea. Además, hacía ya tiempo que Goya había dado una visión distinta de la guerra que rehuía la épica y no se centraba en la batalla, sino que desplazaba la atención hacia el papel y el padecimiento de los civiles. Pero la pintura de batallas, a pesar de la apariencia de anacronismo, consigue aportar valores que la reproducción mecánica de la imagen tardará aún mucho tiempo en

alcanzar: puede visitar el pasado, simular un punto de vista en medio del combate y construir un discurso épico. Puiseux sitúa el punto de inflexión de la representación de la guerra en 1839, año de la publicación de La cartuja de Parma y de la presentación del invento de Daguerre, pero los efectos de ambos avances tardarían en consolidarse. El impacto de la aportación de Goya también se aplazará, entre otras cosas porque sus grabados circularon muy poco en su época. Para la fotografía tanto las limitaciones tecnológicas del dispositivo como la necesidad de estar allí, arriesgando la vida, para captar la imagen, retrasarán su eficacia hasta la llegada de la Leica en 1925 (a tiempo para fotografiar la Guerra Civil española), e incluso entonces su función como documento superará mayoritariamente su capacidad épica. De ahí esa sorprendente vigencia, hasta el cambio de siglo, de la pintura de batallas, incluidos los formatos espectaculares de los panoramas, que continúa modelando la imaginación de quienes no habían estado allí.

El interés de Tolstói se centraba en la reflexión acerca de la historia. Y la continuidad del movimiento, factor decisivo en la batalla, deviene el fundamento de su visión. Volvemos a encontrarnos ante las coordenadas decisivas del tiempo y el espacio como reto para la representación y comprensión del acontecimiento histórico. La batalla como tal se convierte en el ejemplo de un problema más amplio, que pone a prueba las capacidades de la historiografía, de las artes y del conocimiento humano. La propuesta de Tolstói complementa el giro dado por Stendhal a la representación de la guerra y abre las puertas a lo que será su tratamiento contemporáneo. Estas transformaciones en la concepción y representación de la guerra han sido estudiadas por Jean Kaempfer en Poétique du récit de guerre a partir de lecturas tan diversas como los escritos de César y Napoleón, y las novelas de Lev Tolstói y Claude Simon.

La escritura de la guerra que aspira a la autenticidad comporta una polémica con la tradición épica que hace un uso estratégico de la evocación de aquellos discursos a los que se opone. Es el rastro en la poética de un compromiso ético del escritor o del artista. Un compromiso con la verdad, pero no meramente con la verdad de la historia, sino con la verdad de la experiencia individual, aquella que por subjetiva puede parecer sospechosa o irrelevante. Para acercarse a este objetivo, escribir la guerra requiere un doble combate: una batalla entre escritura y realidad que intenta vencer los límites del lenguaje y una guerra de relatos para no quedar sometido al mandato de la tradición épica. Los ecos de esta lucha se escuchan a través de los siglos, cada vez que, ante una guerra distinta, el individuo recurre a los modelos, a las palabras y a las imágenes, que le ayudan a dar cuenta más fiel de su experiencia singular. Como cuando en la voz de

Ernst Jünger encontramos reflejada la experiencia desconcertante de Fabrizio del Dongo y la sombra de Waterloo se cierne sobre el frente de trincheras de la Primera Guerra Mundial (Tempestades de acero, 35):

La batalla de Les Éparges fue mi primera batalla. Transcurrió de un modo completamente diferente a como me había imaginado una batalla. Yo había intervenido en una importante acción de guerra y, sin embargo, no había llegado a verle la cara a un solo enemigo. Hasta mucho más tarde no tuve la vivencia directa del choque, ese punto culminante de la batalla, cuando las oleadas de asalto aparecen en campo abierto; durante unos momentos decisivos, mortales, esa aparición interrumpe el vacío caótico del campo de batalla.

4
LA VANGUARDIA LITERAL

Ya no soy un artista interesado y curioso, soy un mensajero que traerá la palabra de los hombres que están luchando a aquellos que quieren que la guerra continúe para siempre. Débil, inarticulado, será mi mensaje, pero tendrá una amarga verdad, y ojalá les queme sus miserables almas.

PAUL NASH

(en Richard Cork, A Bitter Truth)

El concepto de «vanguardia literal» fue acuñado por el artista catalán Francesc Torres para describir la producción artística, especialmente dibujo y pintura, que representa la experiencia vivida y observada en el frente. Recurrimos a una metáfora militar cuando llamamos vanguardia a aquellos movimientos de la historia de las artes que, desde los inicios del siglo XX, aspiran a transformar el orden establecido a nivel estético, filosófico y hasta político. Los artistas vanguardistas son aquellos que militan, individualmente o en grupo, en primera línea de esas luchas. Sin embargo, la coincidencia histórica dio pie a que muchos miembros de estas vanguardias metafóricas vistieran de uniforme en la Primera Guerra Mundial y ocuparan literalmente un lugar en el frente: Guillaume Apollinaire, André Derain, Fernand Léger, Georges Braque, André Breton, Blaise Cendrars, Louis Aragon, Franz Marc, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Max Ernst, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Wyndham Lewis, Christopher Nevinson, Paul Nash y Umberto Boccioni, entre otros. Una nómina extensa de la que varios fueron heridos y otros, como Marc y Boccioni, murieron. Aunque no todos ellos reflejaron en su obra la experiencia de la guerra, es un lugar común de la historia del arte que la Primera Guerra Mundial tuvo un impacto decisivo en el desarrollo del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, así como la Guerra Fría y la de Vietnam influyeron en las vanguardias de la década de 1960.

No obstante, el planteamiento de Torres va más allá de este solapamiento entre vanguardias históricas y guerra porque incluye en esta categoría de la vanguardia literal a otros artistas, profesionales o aficionados, que estuvieron en el frente y dejaron constancia visual de su experiencia. Algunos fueron en comisión oficial, como «artistas de combate», con el encargo de dibujar o pintar lo que veían, formando parte de iniciativas concretas o de programas de larga duración organizados por los ejércitos o gobiernos de ciertos países beligerantes. Otros actuaban por su cuenta: estaban allí como soldados, pero durante los largos y tediosos períodos sin acción o después, en retaguardia, recogían su testimonio en cuadernos u hojas

sueltas. En algunos casos, las obras se realizaron tiempo después, como terapia para exorcizar fantasmas y recuerdos traumáticos.

La vanguardia literal, por lo tanto, agruparía tres tipos diferenciados de productores de imágenes de guerra: los artistas consagrados por la historia del arte que estuvieron en el frente (aunque en aquella época quizá no gozaran de este reconocimiento); otros artistas menos conocidos, o del todo desconocidos, que tenían el encargo de representar la guerra, y los aficionados que, paralelamente a su participación en la lucha, generaron un amplio registro visual. Este último grupo es el más numeroso y aporta un archivo valioso de la visión que de la guerra tenía el soldado de a pie. Mientras que en octubre de 1917 se expusieron en el Musée du Luxembourg un número reducido de lienzos producidos por artistas enviados al frente por el Ministerio de la Guerra y el Subsecretariado de Bellas Artes, entre ellos Félix Vallotton, Maurice Denis, Pierre Bonnard y Édouard Vuillard, la exposición en el Jeu de Paume entre diciembre de 1916 y febrero de 1917, reservada a los combatientes, a los «artistas del frente», reunió más de dos mil dibujos, además de otro millar de objetos de artesanía, maquetas y souvenirs realizados con restos de munición y metralla, típicos del «arte de trinchera». La mayoría de aquellos soldados-artistas o artistas-soldados dibujaban paisajes, ruinas, retratos o escenas de la vida cotidiana en retaguardia, y sólo unos pocos dibujos mostraban escenas de violencia y muerte, pero, aun así, constituyen un testimonio de primera mano.

Philippe Dagen sostiene que la Primera Guerra Mundial puso en evidencia el fracaso de las artes plásticas ante el desafío de representar un acontecimiento sin precedentes que define aquel momento histórico. Para demostrar su tesis se basa en la supuesta escasez de producción pictórica sobre la guerra y en que, cuando se da, raramente muestra la violencia y el horror del combate, fijándose en cambio en estáticos paisajes de ruinas o escenas de retaguardia. Según él, la mayoría de los pintores ilustres contemporáneos del conflicto, incluidos los que combatieron, no pintaron la guerra como tal. La causa estaría en la incapacidad de los recursos y las convenciones de la tradición pictórica para describir una lucha que ya no se ajusta al modelo visual de los antiguos cuadros de batallas: no hay nada que ver ni, en consecuencia, nada que pintar. La nueva guerra es invisible: los combatientes se ocultan en las trincheras, en nidos de ametralladoras y baterías de artillería alejadas del frente; el barro, la oscuridad o el humo de las explosiones los envuelven. A ras de suelo, el paisaje parece desierto, aunque está lleno de cuerpos, vivos y muertos, invisibles bajo tierra, en agujeros de obuses o camuflados. A la vez, la imagen de la guerra en la plenitud de sus horrores es insoportable: cadáveres putrefactos y desmembrados, rostros

desfigurados, restos humanos esparcidos e irreconocibles, explosiones devastadoras, gases venenosos…

Esta doble condición, la invisibilidad y el horror insufrible de la guerra moderna, determina para Dagen la derrota de la representación pictórica durante la Primera Guerra Mundial. Y allí donde fracasan la pintura y, en diferente medida, el dibujo, toman el relevo la fotografía y el cine. Apollinaire defendía en una entrevista de 1916 la capacidad épica del arte de la época, el cine, como arte de la guerra. A la pobreza del registro pictórico Dagen opone la abundancia de fotografías realizadas no sólo por los reporteros oficiales, sino por los propios soldados. A pesar de las prohibiciones impuestas en algunos ejércitos de uso de cámaras sin autorización, revistas como L'Illustration y Le Miroir ofrecían cantidades considerables por las fotografías más sensacionalistas y escabrosas, convocaban concursos dotados con atractivos premios en metálico y generaron una demanda insaciable alimentada desde el frente. Incluso un pintor como André Derain le encarga a su madre en el verano de 1916 que le envíe un aparato fotográfico a la unidad de artillería donde sirve, apoyando la ofensiva del Somme. Tras recibirlo, le expresa por carta su satisfacción por los resultados, de los cuales se ha conservado una amplia muestra que contrasta con la ausencia de producción pintada o dibujada de Derain durante su movilización.

Además de la fotografía y el cine, también la literatura demuestra su capacidad para dar cuenta de la experiencia del frente: Henri Barbusse, Erich Maria Remarque, LouisFerdinand Céline y Ernst Jünger, entre otros, narran aquella realidad invisible e insufrible que, según Dagen, escapa a la pintura. Dagen diagnostica la amnesia de la pintura; se habría acabado la pintura de historia, y ello significaría, además, la renuncia a representar el mundo contemporáneo. Esta desconexión entre el arte y su contexto histórico supone para Dagen la quiebra del pacto de la modernidad en los términos en que lo planteó Baudelaire: el vínculo entre el pintor y la vida moderna se rompe si no es posible pintar la guerra moderna. La conclusión es que esta fractura del proyecto moderno pone en entredicho todos los movimientos artísticos y las vanguardias de la época.

Dónde se pone el listón que define si una producción es escasa o precaria responde sin duda a un criterio subjetivo, sobre todo cuando se trata de valorar no sólo la cantidad sino también la eficacia de los resultados. Entra en juego un juicio estético en el que pesan la recepción contemporánea y la visión retrospectiva de lo que significa aquel legado testimonial. Es indiscutible que la Primera Guerra Mundial supuso un serio desafío para los artistas. Un triple desafío: el inherente a enfrentarse a los límites de lo irrepresentable; el que choca con las convenciones de la tradición precedente y las expectativas de

público y crítica, y el que implica ofrecer una imagen de la guerra que no traicione la experiencia vivida por los combatientes y con la que éstos puedan identificarse. Los recursos y modelos disponibles difícilmente se ajustaban a las características de aquella guerra mecanizada, deshumanizada y alejada de la épica. A las dificultades artísticas habría que añadir los costes psicológicos, la huella de una experiencia potencialmente traumática. ¿Cómo medir en clave estética la respuesta de un artista a una situación que lo desestabiliza o supera como ser humano?

Es cierto que, como destaca Dagen, encontramos casos como los de Derain y Braque, quienes apartaron su mirada de pintor de las escenas que sin duda presenciaron en el frente, y que ni los academicistas que expusieron en el Salón de 1918, el primero tras la guerra, ni la mayoría de los antiguos miembros del grupo de los nabis, como Bonnard, Denis y Vuillard, comisionados por el Ministerio de la Guerra pero que no vistieron uniforme, consiguieron plasmar en sus cuadros los aspectos más cruentos y radicalmente nuevos del combate y sus efectos. No obstante, sí contamos con pruebas abundantes de que bastantes artistas se enfrentaron al desafío de dar testimonio de lo que vieron y vivieron, y en múltiples ocasiones buscaron soluciones innovadoras para mostrar aquella guerra distinta y moderna.

Vallotton, que ya tenía casi cincuenta años en 1914, fue uno de los que recibió el encargo oficial y, como sus compañeros, produjo una serie de obras convencionales de las que ni siquiera él estaba satisfecho. Sin embargo, en 1915-1916 publicó una serie de seis grabados en madera titulados C'est la guerre! que muestran las trincheras, una explosión, alambradas con cadáveres colgando, un combate cuerpo a cuerpo en la oscuridad, una violenta orgía del enemigo e incluso el sufrimiento de los civiles. Y entre 1915 y 1917 dibuja cuatro estudios, Charleroi, L'Yser, La Marne y Verdun, y pinta dos cuadros, 1914… Paysage de ruines et d'incendies y Verdun (el título completo es Verdun, tableau de guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz), que se alejan de sus recursos habituales y experimentan con formas geométricas y técnicas cubistas para intentar reproducir los alucinantes paisajes del campo de batalla.

El programa oficial de artistas de guerra británico se puso en marcha a partir de 1917 y sus componentes, más jóvenes que sus colegas franceses, habían servido en el frente con anterioridad, además de tener varios de ellos vínculos con los movimientos de vanguardia. Nevinson había vivido antes de la guerra en París, donde conoció a Marinetti y se afilió al futurismo. Paul Nash, sin pasar por París, fue influido por el cubismo y era un gran amigo de Nevinson. Wyndham Lewis fundó el grupo vorticista, próximo en orientación al

cubismo y el futurismo. Todos estos artistas recurrieron en mayor o menor grado a soluciones vanguardistas para representar la guerra en las trincheras, en obras como Volviendo a las trincheras (1914-1915), La ametralladora (1915), Explosión de un obús (1915) y Explosión (1916), de Nevinson, El saliente de Ypres, de noche (1918) y Bombardeo nocturno (1918-1919), de Nash, o Artillería canadiense (1918), Batería en un bosque (1918) y Batería bombardeada (1919), de Lewis, oficial de artillería. Los recursos formales se ajustaban al carácter de los acontecimientos y, al abordar temas más sombríos, Nevinson dejó atrás las lecciones del futurismo a partir de La Patrie (1916), un título irónico para la imagen que le perseguía desde que la vio cerca de Dunquerque: heridos franceses agonizando hacinados y abandonados en el almacén de una estación. Para pintar a dos soldados británicos muertos en Senderos de gloria (1917) y el regreso del combate de los heridos y los prisioneros alemanes entre cadáveres y cráteres de obús en La cosecha de la batalla (1919), Nevinson se inclinó por la figuración realista. Se aproximaba así a la visión fúnebre de su compatriota William Orpen, de estilo más próximo al postimpresionismo, que recorrió los campos de batalla del Somme sembrados de restos humanos y los pintó en obras como Thiepval (1917) y Alemanes muertos en una trinchera (1918).

El francés Georges Leroux, durante una misión de reconocimiento, vio a un grupo de soldados refugiándose en el inmenso agujero dejado por la explosión de un obús y relleno de agua. Aquella misma noche tomó unos apuntes de memoria y a partir de ellos pintó El infierno (1917-1918), un cuadro impactante, de gran tamaño, en el que los soldados, con máscaras de gas, son unas pequeñas figuras en un paisaje lunar, inundado, sembrado de cadáveres y árboles destrozados, y oscurecido por una densa capa de humo negro, donde la única nota luminosa son las llamas de las explosiones. Una estampa expresiva y dramática de la insignificancia humana en medio del horror literalmente infernal de la batalla, más efectiva que lo que podía ser cualquier fotografía de la época.

Fernand Léger encuentra en el cubismo, al que se mantiene fiel, la formalización adecuada para representar una realidad de la cual dice en una carta que no podía haber nada más cubista que aquella guerra que dividía a un hombre en múltiples pedazos y los repartía por los cuatro puntos cardinales. Sirvió como zapador y luego camillero desde agosto de 1914 al verano de 1917, fue herido y más tarde intoxicado en un ataque con gas en Verdún. A partir de esta experiencia, realiza numerosos dibujos en los que la figura humana aparece fragmentada en formas geométricas, anónima, de rostros sin apenas rasgos y miembros cilíndricos y cónicos: soldados jugando a cartas, esperando el asalto, fumando; artilleros que se confunden con piezas de

maquinaria, y, en una postal, dos muertos en una trinchera en la carretera de Fleury. Pinta también un conjunto de cuatro óleos sobre tablas sacadas de una caja de munición y, cuando está de permiso, algunos cuadros. En toda esta producción, el lenguaje del cubismo resulta para Léger el más adecuado porque, según él, esta guerra es pura abstracción, más pura incluso que la propia pintura cubista.

Incluso un futurista como Gino Severini, que por su frágil salud no estuvo en el frente, consiguió aplicar con éxito las ideas acerca de la celebración de la máquina, el dinamismo, la industrialización y la modernidad de la guerra. Cuadros como Síntesis plástica de la idea «Guerra», Cañón en acción, Tren blindado en acción o Tren hospital, todos ellos de 1915, exhiben los recursos característicos del futurismo: fragmentación, yuxtaposiciones, impresión de movimiento y velocidad, protagonismo del objeto mecánico sobre la figura humana e inserción de textos. No obstante, la asepsia de las imágenes revela la falta de contacto directo de Severini con el sufrimiento y el coste humano del conflicto.

Dagen habla de la abstención de los expresionistas alemanes y austríacos, pero al repasar los casos se comprueba que tal abstención no es ni mucho menos total y que muchos de ellos recogieron alguna parte de su experiencia en el frente. Kokoschka fue herido dos veces, en el frente ruso y en el italiano, pero sólo se conservan tres estudios a color, en pastel y acuarela, posteriores a su segunda recuperación, de regreso en Italia. Schiele sirvió en retaguardia y retrató a soldados austríacos y prisioneros rusos que le tocó vigilar. Heckel fue enfermero y plasmó a los soldados heridos en algunos grabados. Grosz se alistó voluntario en 1914, aunque por motivos de salud sirvió sólo hasta 1915 y de nuevo los primeros meses de 1917. Se implicó activamente en el movimiento antibelicista y sus dibujos de la primera época en el frente reflejan los estragos de la guerra y el rechazo del militarismo que luego reaparecen en sus cuadros satíricos de postguerra.

La producción de Otto Dix basta, por sí sola, para justificar la relevancia de esta vanguardia literal durante la Primera Guerra Mundial. Se alistó en 1914 y luchó en ambos frentes, en la batalla del Somme, en Rusia y en la ofensiva alemana de la primavera de 1918, año en que fue herido. Pintó cuatro autorretratos cargados de simbolismo: Autorretrato como soldado, Autorretrato con casco de artillería, Autorretrato como Marte y Autorretrato como blanco de tiro. Los dos primeros, de 1914, en las dos caras del mismo papel, subrayan la agresividad, la beligerancia y el llamativo atuendo militar. Los otros dos, del año siguiente, son más ambivalentes: tras la referencia al dios de la guerra se muestra el caos y la violencia en la compleja composición, mientras el título del último autorretrato, aparentemente sencillo y apacible, anuncia a la víctima potencial. La

trayectoria de Dix va desde la entrega nietzscheana a un acontecimiento formidable que no se quería perder a la decepción, el rechazo y la denuncia militante. Él mismo afirmó (cit. en Price, 217):

Yo estudié detalladamente la guerra. Hay que mostrarla de manera realista, para que pueda entenderse su naturaleza. Si un artista quiere trabajar es para mostrar a los demás cómo eran las cosas. Representé principalmente las atrocidades de la guerra. Creo que nadie más vio la realidad de esta guerra como yo, las privaciones y el espanto. Elegí hacer un reportaje verídico de la guerra para mostrar la tierra devastada, el sufrimiento, las heridas.

Los muchos dibujos que realizó durante aquellos años sirvieron de base, tras el desengaño de la derrota, para la serie de cincuenta grabados que reunió en la carpeta Der Krieg, publicada en 1924, y que evocan, como los de Vallotton, los precedentes de Callot y Goya. Con el mismo título y el mismo mensaje antibelicista, Dix pintó entre 1929 y 1932 el famoso gran tríptico: el panel de la izquierda muestra los soldados marchando a la batalla, el central reelabora el paisaje de devastación y los motivos de su polémico cuadro de 1923 La trinchera, y en el de la izquierda aparece un soldado (que puede ser un autorretrato de Dix) cargando a un compañero herido. En el cuarto panel de la base, la predela, hay varios soldados tumbados, durmiendo o muertos. Es, sin duda, junto con el Guernica de Picasso, una de las obras más impactantes contra la guerra en el arte del siglo XX, planteada como una reacción a la glorificación del recuerdo de la contienda y el auge del discurso belicista en Alemania. En 1934, con los nazis ya en el poder y expulsado de su puesto de profesor de arte en la Academia de Dresde, pintó otra tela de gran tamaño contra la guerra, Flandes (según «Le Feu» de Henri Barbusse). El conjunto de estas dos décadas de la trayectoria de Dix reúne una variedad de procedimientos formales al servicio de una representación de la guerra extraída de la experiencia vivida y un compromiso continuado con un mensaje antibelicista fundamentado en esa misma experiencia. La autoridad de la visión de Dix como excombatiente determina la verosimilitud de las imágenes y la credibilidad de su mensaje.

Son sólo algunas muestras de un testimonio visual que se resiste a ser juzgado según criterios meramente estéticos al margen de su dimensión documental, histórica y de experiencia humana. Tampoco es fácil cuantificarlo con objetividad para decidir si se trata de una contribución enorme o marginal en la historia del arte. En cambio, su valor como representación cultural de la guerra es incuestionable. El monumental estudio de Richard Cork, A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War, demuestra con creces la diversidad y relevancia de este patrimonio artístico. Cork se limita a aquellos artistas que gozan de cierto reconocimiento, son un elenco de pintores suficientemente

acreditados, aunque no todos estuvieron en el frente y unos cuantos no eran vanguardistas. A esta contribución de Cork hay que añadir un libro colectivo también de gran envergadura coordinado por Joanna Bourke, War and Art, que recoge aquel legado y alcanza hasta nuestros días, al arte contemporáneo, el vídeo y los videojuegos, con ensayos en profundidad de diversos especialistas.

Junto a los artistas que fueron a la guerra en aquel momento en que confluyen el acontecimiento bélico y las vanguardias históricas, pintaron y dibujaron la guerra y sus secuelas otros artistas menos conocidos, enrolados en el ejército o en programas especiales de arte de combate. Y lo siguieron haciendo tiempo después, en otros conflictos, cuando aquellas vanguardias ya habían capitulado, hasta nuestros días. Todavía en la Primera Guerra Mundial, cuando Estados Unidos se suma al esfuerzo aliado en 1917, su ejército recluta, en lugar de pintores, ocho ilustradores profesionales que trabajaban para revistas, les otorga el rango de capitán, prácticamente sin entrenamiento, y los envía a diversos puntos del frente occidental donde estaban desplegadas las Fuerzas Expedicionarias Estadounidenses. Por oficio e inclinación, practicaban un realismo figurativo, sin influencia de las vanguardias europeas, que dominará desde entonces en el estilo de los artistas de combate estadounidenses.

El ejemplo más destacado por la calidad de sus trabajos es el capitán Harvey Dunn. Utilizaba una variedad de medios, óleo, acuarela, pastel y carboncillo, aunque llaman la atención sus esbozos y dibujos, que tienen una entidad propia tanto desde el punto de vista artístico como de documento histórico. Su método para tomar apuntes del natural era único: no usaba cuadernos sino una caja metálica impermeabilizada, con su nombre y rango en la tapa, que contenía un rollo de papel continuo que se desplazaba entre dos cilindros a ambos lados de la caja, como si se tratara del carrete fotográfico de una cámara analógica, y en medio tenía un cuadrado plano de madera que hacía de soporte para dibujar. Este artilugio, a medio camino entre el cuaderno de dibujo y la cámara portátil, que se conserva en el Smithsonian's National Museum of American History de Washington, ilustra a la perfección el papel de estos artistas en el frente, aportando un testimonio que participa del documento histórico y le añade la expresividad, la emoción y la interpretación de la experiencia vivida. Sus imágenes competían con la fotografía, no podían sustituirla, tenían una capacidad y una función distintas, carecían de autoridad probatoria, pero precisamente por ello ofrecían una visión insustituible, que en ocasiones llegaba donde los condicionantes técnicos de la fotografía impedían llegar.

En la Segunda Guerra Mundial las iniciativas para comisionar artistas que representasen el conflicto, algunos desde el frente y otros

en retaguardia, se habían extendido a la mayoría de las potencias beligerantes: británicos, canadienses, australianos, estadounidenses, alemanes y soviéticos. Se aprovechaba la formación artística de militares en activo o se contrataba a civiles, y los objetivos variaban, desde la propaganda y la información, abasteciendo de imágenes a la prensa o las campañas de publicidad de bonos de guerra, a la compilación de un registro histórico.

A principios de 1943 Estados Unidos puso en marcha un Programa de Arte del Ejército, bajo la supervisión del Comité Asesor de Arte del Departamento de la Guerra, y para ello reclutaron a veintitrés artistas que vestían ya uniforme y a diecinueve civiles para repartirlos entre los doce frentes de la lucha en «unidades de artistas de guerra», de dos a cinco miembros en cada una. El encargo, tal como lo describió el artista George Biddle, que encabezaba el Comité Asesor, era representar todos los aspectos de la guerra libremente y sin limitaciones técnicas ni temáticas. Todo lo que como artistas sintieran que era parte de la guerra valía: escenas de batalla; los heridos, moribundos y muertos; prisioneros de guerra; hospitales de campaña; ruinas y bombardeos; semblanzas de los soldados, prisioneros o nativos, pero no retratos oficiales; desembarcos; la nobleza, el valor, la cobardía, la crueldad y el aburrimiento de la guerra. Para expresar, en lo posible, la esencia y el espíritu de la guerra, el estilo era también libre: se podían seguir modelos como Blake, Goya, Delacroix o Daumier, o la propia inspiración. El reto y la oportunidad eran formidables y con ello se esperaba formar una colección permanente de arte de guerra del gobierno federal comparable a la que los británicos llevaban reuniendo en el Imperial War Museum desde la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, el programa estadounidense fue cancelado porque el Congreso rechazó aprobar en el presupuesto del Ejército para 1943-1944 la pequeña partida asignada, quizá porque los políticos no veían su utilidad o porque temían la libertad con la que había sido definido el encargo.

El programa se interrumpió abandonando en el teatro de operaciones, en distintos rincones del planeta, a cuarenta y tres artistas comprometidos con el proyecto. Afortunadamente para el legado visual de aquella guerra, los contratos de varios de ellos fueron rápidamente asumidos por publicaciones periódicas, como las revistas Life, Fortune y Collier’s, y por otras empresas privadas, como Abbott Laboratories. Este fabricante farmacéutico era proveedor de material médico para las fuerzas armadas y utilizaba las imágenes producidas por los artistas, sobre todo las de actuaciones del personal sanitario, en su publicidad y en pequeñas exposiciones de reproducciones en los escaparates de las farmacias, lo cual dio una gran difusión a aquellas viñetas, a menudo crudas e impactantes, de lo que ocurría en el frente.

Aquellos artistas no ocupan un lugar en el canon de la historia del arte, ni eran vanguardistas. Dominaban el realismo, pero su producción contradice las tesis que cuestionan la capacidad de la pintura para representar la guerra moderna. Tom Lea era un artista civil contratado por Life como corresponsal desde antes de la entrada de Estados Unidos en la guerra. Tenía una notable solvencia técnica y reconocimiento profesional, incluso como muralista. Se convirtió en uno de los pintores más destacados de este colectivo y sus obras están entre las más expuestas y reproducidas del arte de combate de la Segunda Guerra Mundial. Estuvo embarcado en uno de los portaviones que se salvó del ataque a Pearl Harbor, el Hornet, hasta poco antes de que a su vez fuera hundido por los japoneses. Fue enviado por Life a Inglaterra, Italia, África del Norte, Egipto, Oriente Medio e India, y participó en el sangriento desembarco en la isla de Peleliu, entre Filipinas e Iwo Jima, donde pintó algunas de sus piezas más memorables. No suavizaba ni idealizaba lo que veía: El precio es el título de un cuadro que muestra a un marine con la mitad de su cuerpo cubierto de sangre y destrozado por un impacto directo, en el instante antes de desplomarse muerto sobre la playa de Peleliu. Se conserva el sencillo apunte que dibujó Lea al ser testigo de la escena y en el cual se basó para pintar el cuadro. Utilizaba habitualmente este método y así disponemos también del apunte al natural del que partió para otra de sus obras más famosas, conocida como La mirada de las dos mil yardas, el retrato de un marine con la mirada perdida de regreso de la batalla, que a menudo se compara por su realismo con las numerosas fotografías que captan la misma expresión en soldados que han luchado en conflictos distintos.

Para Abbott Laboratories trabajó Kerr Eby, otro artista de notable talento que había servido como sargento en la Primera Guerra Mundial y cuyo estilo de dibujo a lápiz y carboncillo le sirvió para documentar las dramáticas escenas del desembarco de los marines en Tarawa, otro de los cruentos episodios de la guerra en el Pacífico, y luego en Guadalcanal y Bougainville, donde contrajo una enfermedad tropical que le obligó a regresar a casa. Junto a los distintos momentos de la acción, el encargo de Abbott Laboratories le llevó a fijarse con frecuencia en la atención a los heridos, sin disimular ni en uno ni en otro caso los aspectos más duros. El dibujo titulado La guerra es el infierno muestra a un soldado enloquecido por el pánico, con los ojos desorbitados, sostenido por dos compañeros.

Al final de la guerra, tras dos grandes exposiciones en Washington y Filadelfia, Abbott Laboratories donó al Departamento de Defensa la colección completa, de alrededor de un millar de óleos, acuarelas y dibujos, al igual que hizo Life con la suya. Acabaron siendo distribuidas entre las diferentes ramas de las fuerzas armadas según el

tema representado. Cada una de ellas, el Ejército, la Marina, los Marines y la Fuerza Aérea, había mantenido durante la guerra, a pesar del fracaso de la iniciativa federal, su propio cuerpo de artistas de combate, generalmente formado por aquellos que ya vestían uniforme, y por lo tanto tenían colecciones propias a las que se sumaron las aportaciones de Abbott Laboratories y Life. A diferencia de lo que ocurre con el proyecto del Imperial War Museum, este patrimonio artístico era hasta hace poco de difícil acceso para el público. La colección del US Army se guardaba en un almacén en un edificio de oficinas en Washington donde está la delegación de su Centro de Historia Militar; las de la US Navy y el US Marine Corps están alojadas en la base naval de Washington, y la de la US Air Force en el Pentágono. Algunas de las obras más épicas o menos incómodas, como episodios gloriosos de la historia militar o retratos de personajes destacados, cuelgan en despachos, pasillos y salas de organismos oficiales. Los Marines tienen un servicio de préstamo de reproducciones de gran formato para decorar las instalaciones de bases y cuarteles donde se va a llevar a cabo alguna celebración. Tanto el Ejército como la Marina de Estados Unidos se han decidido hace poco a construir sus propios museos militares, donde se mostrará parte de estos fondos; el primero se abrió al público el 11 de noviembre de 2020 en Fort Belvoir, Virginia, y el segundo es todavía un proyecto que se anunció en octubre del mismo año.

Durante la Segunda Guerra Mundial el arte de combate, de estilo casi exclusivamente figurativo, proliferó en todos los frentes, a pesar de que al mismo tiempo la cámara, fotográfica o cinematográfica, era ya el medio dominante de representación de la guerra. Algunos países contaban con artistas oficiales, otros recogieron el testimonio visual de aficionados de uniforme, y en casos como el de la Unión Soviética esta producción cumplió una función propagandística decisiva durante el conflicto y luego en la construcción de la memoria colectiva de la Gran Guerra Patria. El australiano Ivor Hele, el ruso Piotr A. Krivonógov, el alemán Rudolf Lipus, el japonés Arai Shori y el británico Albert Richards son ejemplos sobresalientes de los innumerables artistas que nos han legado su visión de primera mano de la experiencia de la guerra.

Por otro lado, esta tradición pictórica no se detiene con la Segunda Guerra Mundial; en unos pocos países continúa hasta nuestros días. Imperial War Museum creó en 1971 el Artistic Records Committee para restablecer la tradición de cubrir la participación de tropas británicas en los conflictos contemporáneos. Entre 1981 y 2007, durante el período en que Angela Weight fue la conservadora del departamento de arte del museo, se impuso la tendencia de hacer encargos a artistas contemporáneos que no necesariamente se

desplazaban al lugar del conflicto, sino que interactuaban con los fondos históricos de la colección. El Centro de Historia Militar del Ejercito de Estados Unidos mantiene activo un programa de soldados artistas y sigue expandiendo su colección con conflictos recientes. El coronel retirado H. Avery Chenoweth, de la Reserva del Cuerpo de Marines, autor de Art of War, una voluminosa y exhaustiva historia del arte de combate estadounidense desde la Revolución hasta el siglo XX, sirvió él mismo como artista en Corea, Vietnam y Kuwait.

Pocos ejércitos se han podido permitir el lujo de tener un cuerpo de artistas oficiales y entre los soldados del ejército regular norvietnamita y del Viet Cong, ocupados en luchar y no en crear arte, sólo algunos individuos plasmaron lo que vieron. Entre ellos estaba el coronel Quang Tho, que combatió primero contra los franceses y luego contra los estadounidenses y no dejó de dibujar durante ambos conflictos. El British Museum adquirió una serie de dibujos de excombatientes de Vietnam del Norte, entre otros Quang Tho, y los expuso en 2002. Abundan en ellos las escenas de retaguardia, entrenamientos y soldados en reposo, más que el combate, porque, según los artistas, les costaba dibujar el horror y gente muriendo cada día, aparte de que para la propaganda del gobierno esas imágenes hubieran resultado derrotistas. Mientras los fotógrafos documentaban las atrocidades, los artistas retrataban la vida cotidiana. Sin embargo, del lado estadounidense, el arte de los excombatientes de Vietnam se aparta de la tradición figurativa y da paso a una pintura más expresionista y crítica, representativa del trauma de aquella guerra y de los cambios de tendencias artísticas a partir de la década de 1960, como en las obras de Richard Russell Yohnka, Cleveland Wright, Richard Olsen o Karl Michel que forman parte del National Vietnam Veterans Art Museum en Chicago.

La vanguardia literal, mayoritariamente ignorada por la historia del arte, a pesar de la calidad de muchas de estas obras desconocidas, tuvo un papel fundamental en la configuración de la exposición En Guerra del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 2004, que comisaríamos Francesc Torres, José María Ridao y yo. Esta exposición sobre el fenómeno de la guerra en el siglo XX y principios del XXI no estaba ordenada según la cronología histórica, sino siguiendo la secuencia del desarrollo del conflicto, qué ocurre antes, durante y después: la socialización de la violencia y la presencia de la guerra como opción en el imaginario cultural, la construcción del enemigo como condición para el conflicto, las hostilidades desde el punto de vista de los combatientes y de los civiles, la victoria y la derrota, y la memoria de las guerras. La referencia a la vanguardia literal respondía a la voluntad de privilegiar la representación de la guerra, especialmente la lucha y sus efectos, desde el punto de vista de

quienes la habían vivido. Ninguno de los comisarios partíamos del conocimiento directo y podíamos asumir que la mayoría de los visitantes tampoco lo tenían. Contábamos con un conocimiento adquirido a través de diversas formas de mediación cultural, y eso era la propia exposición. El arte, la fotografía, el cine, los objetos y los documentos son los vehículos de esta mediación, que da pie a otro tipo de experiencia de conocimiento. Por ello, ante el inmenso repertorio de representaciones culturales de la guerra, optamos por dar prioridad a aquellas que aportan la visión del testigo directo. A la fotografía y al cine documental se les presupone la proximidad al acontecimiento, el haber estado allí, aunque sean capaces de múltiples formas de tergiversación y simulacro. Sin embargo, en el caso del arte, recurrir al concepto de «vanguardia literal» sirve como criterio para distinguir entre la representación de la guerra por parte del artista que es a la vez testigo ocular y la reconstrucción idealizada del hecho histórico realizada desde la distancia temporal o física. Esto significa exponer juntos, al mismo nivel, a Dix, Grosz, Léger, Vallotton, Nash, Nevinson, Dunn, Lea y Eby—algo que ningún museo se atrevería a hacer—, porque lo que los une no es el valor estético, sino el haber estado allí. Con el fin de seleccionar obras y objetos para la exposición, Torres y yo visitamos museos, archivos y colecciones, militares, históricos y de arte, en Washington, Moscú, San Petersburgo, Londres, París y Madrid.

Hay que tener en cuenta que la categoría de vanguardia literal no está restringida a soldados y ejércitos, sino que se puede hacer extensiva a otros individuos y colectivos que han representado visualmente su experiencia de la guerra. Henry Tonks documentaba por motivos clínicos las fases de la cirugía reconstructiva en soldados de la Primera Guerra Mundial con heridas faciales. Henry Moore empezó dibujando los refugios del Metro de Londres durante los bombardeos como un ejercicio personal, que luego se convirtió en un encargo del War Artists Advisory Committee. Iri y Toshi Maruki pintaron sus Paneles de Hiroshima tras haber presenciado los efectos de la bomba atómica en los días siguientes a la explosión y fue el punto de partida de su activismo pacifista a través del arte. Alfred Kantor y Helga Weissová son algunos de los supervivientes de los campos de concentración nazis que dibujaron lo que vieron allí. Y se han reunido colecciones de dibujos de niños que expresan su visión de los conflictos que han vivido: los de la Guerra Civil española producidos para ayudar a las campañas de propaganda internacional republicana y otros, como los de Bosnia o Ruanda, que formaban parte de programas de terapia contra el trauma sufrido. El texto del catálogo de En Guerra constataba que, de la misma manera que «la característica fundamental de toda guerra es el anonimato de la

inmensa mayoría de sus protagonistas», «una parte muy importante del arte que más directamente ha reflejado la guerra moderna [es] también el más desconocido, como el proverbial soldado que yace en tantos monumentos memoriales» (24).

Ha pasado el tiempo de las grandes pinturas de batallas. El registro épico ha perdido la preeminencia, aunque sobresalen algunos ejemplos emblemáticos sobre todo de artistas soviéticos, como Piotr Krivonógov o Mijaíl Khmelko, celebrando la victoria. Desde la Primera Guerra Mundial, los artistas se fijan preferentemente en las escenas cotidianas, los rasgos de humanidad en el rostro del soldado o el prisionero, la desolación del campo de batalla, el sufrimiento de los heridos y los civiles, los horrores de la violencia y la muerte. Las lecciones de Goya han vencido sobre las de Delacroix. La contribución del arte a la representación de la guerra no se limita, por supuesto, a lo que hemos llamado la vanguardia literal. Picasso no estuvo en Guernica y sin embargo su cuadro se ha convertido en uno de los más poderosos y conocidos alegatos contra la guerra, citado y reciclado insistentemente en el contexto de conflictos posteriores. Lo mismo cabe decir de otras obras suyas algo menos famosas, como El osario (1944-1945) y Masacre en Corea (1951), con mensajes antibelicistas igual de contundentes. Las únicas obras de Picasso de las que se puede decir que constituyen un testimonio directo de la guerra son los dibujos que hizo de su amigo Apollinaire herido. Al margen de la autoridad moral que otorga a los artistas de la vanguardia literal la proximidad física con el horror y la letalidad del frente, difícilmente equiparable con la de quienes exploran los mismos contenidos sin haberlos vivido, su producción plantea de lleno el problema de la capacidad, y los límites, del arte para representar la experiencia de la guerra como tal.

¿Cuáles son los límites de la mímesis artística ante esta experiencia extrema y a menudo traumática? ¿Qué papel le queda al arte cuando la cámara ha aparecido en el campo de batalla? ¿Por qué dibujar o pintar lo que es posible fotografiar o filmar? ¿Qué encontramos en un apunte o un cuadro que no nos da la imagen de reproducción mecánica? A veces se dibuja lo que no es posible fotografiar. Hay acontecimientos que la cámara no documenta porque no está allí; pero el testigo ocular, el superviviente del campo de concentración, el niño refugiado, el prisionero torturado, el combatiente, puede representar lo que vio. A esta capacidad de dar cuenta del acontecimiento hay que añadir la dimensión interpretativa, la expresión del sentido que el sujeto otorga al acontecimiento por medio de la construcción de la imagen. Una imagen que obedece no sólo a lo captado por la vista, sino a las reglas, convenciones y límites de la composición plástica, a los recursos disponibles, a la destreza del artista y, sobre todo, a una

visión interior hecha de emociones, legado cultural e ideología. El terror, la gloria, el patriotismo, el desengaño no son datos de la percepción sensorial misma, pero pueden inscribirse en la imagen. Lo que el espectador ve no es la experiencia vivida, que escapa a cualquier representación, pero tampoco es exclusivamente la apariencia externa de lo ocurrido, sino una reconstrucción visual que responde a una lectura particular de los hechos y a la parcialidad de la memoria. La memoria individual de la experiencia del testigo puede convertirse en semilla y estímulo de la memoria colectiva, en la representación icónica a la que acudir o que se nos ofrece para conocer aquello de lo que no tenemos una experiencia propia, a lo que únicamente tenemos acceso mediante los instrumentos de la cultura. La producción de la vanguardia literal constituye, junto con la literatura testimonial, una de las muestras más cercanas al acontecimiento mismo de cómo el ser humano ha expresado su visión de la guerra. Es un repertorio marginal en la historia del arte, pero decisivo para entender la cultura de la guerra.

5
NARRAR EL TRAUMA

…la historia de una herida que grita.

CATHY CARUTH,
Unclaimed Experience

En diciembre de 1917, el doctor W. H. R. Rivers pronunció ante la Sección de Psiquiatría de la Royal Society of Medicine una conferencia titulada «La represión de la experiencia bélica», publicada dos meses después en The Lancet. El doctor Rivers era un psiquiatra, neurólogo y antropólogo que durante la guerra trabajó como capitán del Royal Army Medical Corps en el Craiglockhart War Hospital y atendió a oficiales que sufrían una amplia gama de trastornos mentales y nerviosos. Fue uno de los primeros en el Reino Unido que utilizó el psicoanálisis en el tratamiento de la neurosis de guerra, o lo que comúnmente se conocía como shell shock. La tesis de Rivers en su artículo era que el método habitual de tratamiento, inducir a los pacientes a no pensar en la guerra y olvidar sus experiencias traumáticas, era contraproducente y agravaba los síntomas. Según las observaciones de Rivers en varios casos clínicos, algunos de los peores síntomas de la neurosis no fueron causados por el acontecimiento original, sino por la tensión de tratar de reprimir el recuerdo. Además, Rivers creía que un soldado que se consideraba recuperado porque se las arreglaba para no pensar en la guerra tenía más probabilidades de recaer cuando se le obligaba a regresar al frente después de darlo de alta, ya que todo allí le traería los recuerdos que estaba tratando de evitar. Rivers, por lo tanto, recomendó una cura oral en la que se alentaba al paciente a recordar la experiencia y enfrentarse al trauma verbalizándolo, expresándolo en palabras. Fue influenciado por el psicoanálisis en la medida en que es un modelo terapéutico que se enfrenta al dolor psicológico mediante la narración.

Shell shock es un término muy genérico que ya no se emplea. Nombra una variedad de condiciones, muchas de las cuales no eran causadas por la exposición a la explosión de un obús, lo que aumentó la confusión. El primer especialista en usar el término oficialmente en 1915, Charles S. Myers, más tarde reconoció que era una denominación desatinada e incluso dañina, ya que parecía restringir los tipos de casos a los que se aplicaba. No era un asunto menor, porque a lo largo de la guerra hubo una resistencia continua dentro del estamento militar para aceptar el shell shock como un problema de salud mental, atribuyendo en cambio el comportamiento a la debilidad o la cobardía. Y, por supuesto, el objetivo principal del tratamiento, incluido el dispensado por Rivers, era enviar al soldado de regreso al frente. Shell shock no era un término científico y no era efectivo como diagnóstico médico. Gran parte del debate se centró no

en las causas, sino en las alternativas de tratamiento para curar los síntomas. Rivers optó por su propio estilo de psicoanálisis, mientras que otro famoso especialista, el doctor Lewis Ralph Yealland, empleó métodos más agresivos y dolorosos como el electroshock.

El mutismo fue uno de los síntomas asociados al shell shock, junto con trastornos tan diversos como parálisis, amnesia, ceguera o sordera histérica, pesadillas recurrentes, confusión, fatiga, tartamudeo, pensamientos obsesivos y dolores inexplicables. Pero la forma patológica del silencio también representa otra manifestación más profunda de los efectos de la guerra mecanizada y de trincheras que Walter Benjamin identificó en «El narrador» (112):

Con la [Primera] Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca.

Benjamin atribuyó el silencio a la devaluación de la experiencia, manifestada tanto en la pérdida de confianza en su significado como en la incapacidad para compartirla. Estos dos rasgos, que afectan directamente a las víctimas de experiencias traumáticas, también están en el origen del impulso radical del movimiento moderno y las vanguardias del período para transgredir los límites de la representación. Para Benjamin, la capacidad de intercambiar experiencias que caracteriza la narración ha sido reemplazada por una nueva forma de comunicación: la información. La narración de historias y la información están en extremos opuestos porque, si bien la historia está abierta a interpretación, el requisito principal de la información es que parezca inteligible por sí misma. «Es indispensable que la información suene plausible». La paradoja es, por lo tanto, que una experiencia cuyo significado nos elude se nos transmite por medio de una forma comunicativa que ya viene con la explicación incorporada. Esta distinción se vuelve particularmente relevante cuando nos damos cuenta de que la mayor parte de nuestro conocimiento sobre lo que ocurre en las guerras nos llega en forma de información, a través de los medios de comunicación.

Ya no hablamos de shell shock, sino de trastorno de estrés postraumático, pero, sea cual sea el nombre, nos estamos refiriendo a las consecuencias de la experiencia de guerra para las personas. Contrariamente a la creencia de que el trauma es indecible, una experiencia más allá de las palabras, Rivers argumentó que la curación podía lograrse mediante un enfoque narrativo, traduciendo la experiencia silenciosa en una historia. El método terapéutico de

Rivers, que se aplica estrictamente a la experiencia y los recuerdos individuales, nos invita a leer en él una dimensión colectiva, de experiencia y de memoria, en el momento en que consideramos la literatura como la cura mediante el habla. La dimensión colectiva se refiere, por supuesto, también a la elección a la que se enfrentan las comunidades y las naciones entre el potencial curativo de un pacto de silencio y olvido, por un lado, y una política proactiva de recuerdo y responsabilidad con respecto al pasado, por el otro, un dilema con el que en España estamos familiarizados.

Uno de los pacientes más famosos de Rivers fue el poeta de guerra británico Siegfried Sassoon, quien dejó un retrato admirativo de Rivers en Sherston's Progress, la tercera parte de su trilogía autobiográfica. Rivers no publicó el caso clínico de Sassoon, pero éste aparece como el Paciente B en una discusión sobre los propios sueños del médico en el libro publicado póstumamente Conflict and Dream. Rivers y Sassoon proporcionan la base histórica para dos de los personajes de la trilogía Regeneración de Pat Barker (Regeneración, El ojo en la puerta, El camino fantasma). La primera de las tres novelas se centra en la interacción entre Rivers y Sassoon, quien fue internado en Craiglockhart después de que el 6 de julio de 1917 escribiera una carta abierta contra la guerra: «Finished with the War: A Soldier's Declaration» («Para mí se acabó la guerra: declaración de un soldado», que Barker incluye en Regeneración):

Hago esta declaración en un acto de desafío consciente a la autoridad militar, porque, a mi juicio, aquéllos con el poder necesario para poner fin a la guerra la están alargando intencionadamente.

Soy un soldado, convencido de que actúo en representación de otros soldados […] En representación de aquellos que ahora sufren, expreso esta protesta contra el engaño del que son víctimas; pero también creo firmemente que puedo contribuir a la erradicación de la insensible autocomplacencia con que en nuestro país la mayoría se plantea la prolongación de padecimientos que no comparte ni puede concebir por falta de imaginación.

Sassoon había enviado la carta a su comandante, llegó a los periódicos locales, la leyó en la Cámara de los Comunes el diputado Hastings Lees-Smith y se publicó en The Times el 31 de julio de 1917. Sassoon no regresó a las trincheras y las autoridades militares, siguiendo la sugerencia de Robert Graves, decidieron evitar el escándalo de someter a un oficial condecorado a un consejo de guerra y alegaron que era mentalmente inestable.

La combinación de personajes y documentos históricos con una narración ficticia permite a Barker construir una compleja red intertextual. Reconoce explícitamente sus fuentes en una «Nota de la autora» al final de cada libro porque «los hechos y la ficción están tan

entrelazados que puede ser de ayuda para el lector saber qué es histórico y qué no » (Regeneración). Ella se basa ampliamente en los escritos de Sassoon, así como en la poesía de Wilfred Owen, quien también conoció a Sassoon en Craiglockhart, aunque los trataron médicos diferentes. Pero Rivers proporciona no sólo una fuente de antecedentes históricos y un personaje fascinante abocado a dilemas éticos, sino también lo que podríamos llamar un modelo metodológico, particularmente para la primera novela, Regeneración.

En ella Barker utiliza los casos clínicos descritos en los estudios médicos de Rivers sobre el shell shock, en concreto «La represión de la experiencia bélica» y Conflict and Dream, para desarrollar sus personajes secundarios, ya que la estructura de las novelas depende en gran medida de la interacción dialógica en las sesiones de terapia. Las pesadillas que sufren los pacientes, las experiencias que recuerdan y el tipo de incidentes violentos que desencadenaron el trauma a menudo se extraen de los casos de Rivers, contados con ligeras variaciones.

Además, la poética que impulsa la narración refleja la noción de Rivers de que es posible hacer que el trauma hable, rescatarlo del silencio, por medio de la cura oral. Rivers fue uno de los primeros psiquiatras en Gran Bretaña en incorporar al menos algunas de las enseñanzas de Freud en su práctica. El hecho de que discutiera las teorías y métodos de Freud extensamente en sus propios escritos, incluso si a menudo estaba en desacuerdo con él, ya era una forma de dar crédito al psicoanálisis freudiano en un contexto donde se encontró con escepticismo y resistencia. Debemos tener en cuenta que Freud no era para Rivers la figura canonizada que hoy es para nosotros. Eran contemporáneos, Freud sólo tenía ocho años más que Rivers, aunque este último murió prematuramente en 1922, año en que Más allá del principio del placer, publicado en 1920, fue traducido al inglés.

El ensayo del propio Rivers, Conflict and Dream, se publicó un año después de su muerte e incluye un amplio diálogo con los trabajos de Freud, empezando por el primer capítulo, titulado «Teoría de los sueños de Freud». Rivers hace hincapié en que su enfoque es el resultado del tratamiento de pacientes que sufren de neurosis de guerra, lo que explica muchas de las diferencias con los casos de Freud. Ésta es una consideración importante precisamente porque Freud reconoce, en Más allá del principio del placer, que este punto de inflexión en su teoría y la atención al «impulso de muerte» y la compulsión de repetición se originaron en la observación de casos de neurosis de guerra.

Sin llegar a las mismas conclusiones, Rivers anticipa el cambio de mentalidad de Freud cuando cuestiona la preeminencia del instinto sexual y se centra en el instinto de supervivencia por ser más

relevante en los casos que trató. Las otras dos diferencias importantes son, en primer lugar, que Rivers no ve los sueños como una forma de satisfacción de los deseos sino como una expresión de conflicto y, en segundo lugar, que la fuente del problema no está oculta en el pasado remoto de la infancia del paciente sino que puede encontrarse más cerca del presente. A menudo, el momento del conflicto es el presente, cuando la represión de los recuerdos dolorosos de la experiencia de la guerra produce un fracaso de adaptación al medio.

Las recurrentes pesadillas de batallas de los pacientes conmocionados no necesariamente ocultan un contenido que requiera un desciframiento complejo, por el contrario, suele ser bastante explícito acerca de la violencia del evento. Pero es inaccesible para la conciencia de una manera diferente: se reprime en la vigilia. A Rivers no le preocupaba la represión durante el combate, una condición necesaria para seguir luchando, sino la que se producía después, en casa o en el hospital, cuando el sujeto no podía evocar la experiencia, debido al esfuerzo por desterrar de la mente los recuerdos angustiosos del campo de batalla.

Este enfoque para el tratamiento del trauma recuerda la distinción hecha por Pierre Janet, el psicólogo de la Salpêtrière, entre la memoria traumática, que repite inconsciente y compulsivamente el pasado, y la memoria narrativa, que codifica el pasado como pasado en la acción de contar una historia. Según Janet: «La memoria es una acción: esencialmente la acción de contar una historia». La memoria traumática no tiene palabras y es estática, por lo que, siguiendo estrictamente la formulación de Janet, no es la memoria adecuada. No ha alcanzado esa categoría porque no cumple con el requisito narrativo. El propósito de la terapia, para Janet, es convertir la memoria traumática en memoria narrativa al poner la historia en palabras. Mientras el trauma pone el acontecimiento fuera del alcance cognitivo del paciente, la respuesta analítica tiene como objetivo permitir la autoapropiación y la creación de una historia coherente.

Al hacerse eco de este proceso analítico y terapéutico en su propia configuración narrativa, Regeneración puede leerse como una alegoría del fracaso del proyecto narrativo, la historia de la pérdida de la historia y, paradójicamente, de su éxito, en el cual el síntoma traumático media entre la memoria y la amnesia, el «conocimiento» consciente e inconsciente, la pérdida y la recuperación.

Regeneración no representa la experiencia de la guerra directamente, sino sólo mediada por la narración del paciente que ya está luchando con el problema de la representación, tratando de reconciliarse con un acontecimiento traumático mediante el relato. La premisa es, por lo tanto, una especie de fe funcional en la narración, no como un medio para recuperar la experiencia como tal, sino como una forma de mediación que

se valora por sus efectos curativos más que por su exactitud. El problema no es la veracidad (histórica), sino qué huella deja un acontecimiento, cómo aceptar el pasado de una manera efectiva y terapéutica. La continua insistencia de Barker y Rivers en el éxito de la cura hablada enfatiza la recuperación y la regeneración en lugar de lo indescifrable y la aporía. El método de Rivers da forma a la poética de Barker, cuyo compromiso con una estética realista concuerda con la cura oral de Rivers como dispositivo narrativo. La «acción de contar una historia» se aplica tanto al método analítico como a la novela.

En el extremo opuesto del espectro estético, del lado del high modernism literario, encontramos el retrato de un veterano traumatizado en una novela escrita justo después de la Primera Guerra Mundial, La señora Dalloway de Virginia Woolf. Fue publicada sólo un par de años después de Conflict and Dream, pero la acción tiene lugar en el mismo año, 1923. Para entonces, los veteranos de guerra son vistos como una molestia, un recordatorio incómodo del conflicto que convenía ignorar. Woolf volvió varias veces en su obra al tema de las secuelas de la guerra y su impacto en la vida civil, incluida la difícil adaptación de los veteranos a la sociedad de postguerra. El personaje de Septimus Warren Smith probablemente se inspiró en su cuñado, Philip Sidney Woolf, quien regresó del frente con una frágil condición mental después de ser herido por la misma explosión de obús que mató a su hermano Cecil en la batalla de Cambrai en noviembre de 1917. Se nos dice que «Septimus fue uno de los primeros voluntarios», como Philip (La señora Dalloway, 98):

Una vez en las trincheras [...] Septimus se hizo más hombre; ascendió y despertó, más que la atención, el afecto de su oficial, apellidado Evans [...] cuando Evans murió, en Italia, muy poco antes del Armisticio, Septimus, en lugar de manifestar alguna emoción o reconocer que aquello era el final de una amistad, se felicitó de no sentir casi nada, y lo poco que sentía sentirlo de manera muy razonable. La guerra le había enseñado. Era sublime. Había pasado a través de todo, amistad, guerra europea, muerte, lo habían ascendido, no había cumplido aún los treinta y estaba destinado a sobrevivir. Estaba allí, pero los últimos proyectiles no lo alcanzaron. Los vio explotar con indiferencia.

La incapacidad de sentir se convierte en uno de los rasgos de la condición de Septimus. El uso que hace Woolf del discurso indirecto libre nos ofrece información sobre la mente perturbada de Septimus, sus delirios, alucinaciones, ataques de miedo, fantasías de conspiración y la culpa del sobreviviente, además de sus escritos y dibujos inescrutables. También lo vemos a través de los ojos de su joven e ingenua esposa italiana. Por medio de Septimus, Woolf explora dos temas con los que estaba familiarizada: la enfermedad

mental y la profesión médica. Los dos médicos que tratan a Septimus, Holmes y Bradshaw, son lo opuesto a Rivers: antipáticos, arrogantes, autoritarios. Y su método es el que Rivers rechaza: imponer la represión. Son incapaces de escuchar lo que Septimus tiene que decir. Y Septimus tartamudea cuando intenta hablar. Aislado por la falta de comunicación y por una experiencia traumática que no puede compartir con nadie, finalmente se suicida. El estilo moderno de Woolf, las discontinuidades semánticas, las asociaciones irracionales se convierten en el vehículo para representar su conmoción: su traducción a palabras que están más cerca del estado confuso de su mente que de la narrativa directa que provoca la curación parlante de Rivers. La tartamudez no es sólo un síntoma, sino también una metáfora cargada de un deseo inarticulable de conocer el no sentido o sentido verdadero del trauma de la guerra. Como nadie quiere escuchar la historia de Septimus, el silencio socialmente impuesto no sólo es un impedimento para su recuperación, sino una negación de la posibilidad de dotar de sentido su experiencia dando testimonio de ella. La actividad del sobreviviente de traducir la memoria traumática en memoria narrativa no es sólo una cuestión de regeneración individual, sino también una forma de mediación entre los que no estaban allí y los que no regresaron. Negado su papel social como mediador, Septimus pertenece a los muertos.

La cronología de los acontecimientos que estoy discutiendo se limita a unos pocos momentos relevantes: la guerra en 1917, cuando Rivers conoció a Sassoon y escribió «La represión de la experiencia bélica», y los años de la postguerra alrededor de 1923, representados en La señora Dalloway y el momento en que Conflict and Dream fue publicado. Rivers y Woolf son observadores contemporáneos del mundo en el que vivieron. Barker cuenta una historia de 1917 que escribió muchas décadas después de los hechos sobre experiencias que no son suyas. Como novelista, comparte la posición y el acceso de Woolf a los recursos ficcionales de construcción de personajes. Sin embargo, ella comparte con Rivers el objetivo de recuperar la memoria de los demás, hacer que otros hablen, hablar por otros que no pueden hablar. El silencio de los pacientes traumatizados y el silencio de los muertos son sometidos a un tratamiento paralelo. Los tres, Rivers, Woolf y Barker, emprenden la tarea de reconstruir, por diferentes medios, el recuerdo esquivo de experiencias irrecuperables que no les pertenecen.

El terapeuta está abordando un trauma individual. El propósito es sanar una vida. El novelista se dirige a una comunidad de lectores para actuar como un agente del recuerdo colectivo y para hablar del trauma colectivo nacional. El propósito puede ser contrarrestar la amnesia, la represión y el silencio, que también es un propósito

curativo, aunque es difícil decir qué trabajo es más ambicioso y constituye un mayor desafío. En cierto modo, el novelista es al mismo tiempo paciente y terapeuta, con el doble papel de expresar el recuerdo y actuar como mediador. La mezcla de historia y ficción en las novelas de Barker es una respuesta al reto de dar voz al recuerdo de una experiencia que no es la suya. La autora recurre no sólo a personajes históricos, sino también a personajes que son escritores, como Sassoon, Owen y Rivers, que nos han dejado su propia voz. En lugar de hablar por los muertos, Barker deja que los muertos hablen por sí mismos.

La estrategia de Barker al mezclar ficción y reconstrucción histórica se puede comparar con la de novelas como Soldados de Salamina de Javier Cercas y HHhH de Laurent Binet. Comparten el enfoque en la memoria colectiva, si bien son narraciones producidas décadas después del acontecimiento por una generación que no ha sido testigo de él. La principal diferencia es que estas dos novelas son narraciones metaficcionales y Regeneración no lo es. Tanto en Soldados de Salamina como en HHhH, el narrador, que comparte rasgos biográficos con el autor, discute explícitamente el tema de cómo contar la historia. No aparece esa voz en Regeneración, donde la estrategia narrativa se da por sentada. Pero la relación con la referencia histórica es análoga.

Es posible describir este tipo de novelas como la narración de una experiencia vicaria diferida, parafraseando así la definición del trauma de Cathy Caruth como narración de la experiencia diferida. Contienen todos los elementos relevantes: la historia está mediada, contada por alguien que no la ha experimentado, y la narración ha sido pospuesta, llega tarde después del evento. La noción de una narrativa de experiencias diferidas deriva de la teoría del trauma: el evento traumático del pasado persigue al presente.

Si en lugar de centrarnos en el trauma individual proyectamos la noción hacia la conciencia colectiva, encontramos sorprendentes similitudes entre esta forma de experiencia tardía y la categoría de «latencia» desarrollada por Hans Ulrich Gumbrecht en Después de 1945. La latencia como origen del presente. Hablando sobre el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, Gumbrecht pregunta: «¿Qué es lo que de aquel tiempo que ya se negaba a entregar mucho de sí por entonces, hace setenta años, importa ahora?». Para responder, explica lo que quiere decir con latencia, aunque evita definir el término exactamente (27):

Me gustaría evitar la palabra represión al describir el proceso que tenía lugar [...] en vez de «reprimirlos», los años de guerra se volvieron parte de un mundo nuevo silencioso. Los hechos y la memoria de los acontecimientos no se desvanecieron, sino que las

sensaciones de dolor y de triunfo, las resonancias de la guerra, se diluyeron. A medida que desaparecían los sentimientos causados por la irreversible destrucción, rápidamente emergió un ambiente de latencia.

Percatarse de una presencia que está oculta a la conciencia, efectivamente invisible, pero sin embargo innegable y potencialmente capaz de emerger en cualquier momento, tiene un efecto silencioso continuo que no desaparece. La posibilidad de una comparación con el trabajo del trauma proviene de este sentido de una presencia tardía de algo que no estaba totalmente poseído para empezar. El núcleo enigmático del trauma radica en su latencia inherente: un desajuste engañoso entre ver un evento y conocerlo, entre la inmediatez y la forma de retraso que asume. La experiencia traumática no toma la forma de una representación reprimida que podría recuperarse, porque el incidente desencadenante no se asimiló en aquel momento. La subjetividad dislocada de la víctima sólo tiene acceso al episodio a través de su efecto posterior y su legado inquietante. Si bien es redundante afirmar que el recuerdo y el testimonio son retrospectivos, en el caso de un trauma este lapso temporal va un paso más allá: la experiencia en sí misma se entiende como un hecho tardío. No podemos poseer o conocer las experiencias de otros en nuestro pasado más de lo que la víctima del trauma puede recuperar o comprender la experiencia original que lo causó, pero de todos modos estamos poseídos por ellas.

Uno de los lugares comunes de la representación de las guerras en general es que es imposible comunicar la experiencia a quienes no estaban allí. Al mismo tiempo, esta sensación de incomunicabilidad no excluye la necesidad de contar. Robert Graves habló de que contar sus recuerdos de la guerra en las trincheras requería cierto grado de ficcionalización: «Las memorias de un hombre que sufrió algunas de las peores experiencias de la guerra de trincheras no son creíbles si no contienen un alto porcentaje de falsedades. Las cortinas de fuego de alta potencia explosiva convertirán a cualquiera en un mentiroso transitorio o en un visionario» (cit. en Fussell). La Primera Guerra Mundial cambió radicalmente el significado y la forma de la guerra, y como consecuencia su recuerdo tuvo una resonancia traumática que infectó con un mutismo conmocionado la necesidad de contar la historia.

Barker eligió representar esta tensión sufrida por las víctimas del shell shock como una de las formas de referirse al legado de una guerra remota, una guerra que no es la suya, sino la de su abuelo. Su abuelo tenía una herida de bayoneta que le llamaba la atención cuando ella era niña, pero no hablaba de la guerra. En cierto sentido, la herida de bayoneta contenía el silencio y hablaba por él. La

estrategia de Barker para cerrar esta brecha temporal y hacer que el silencio sea elocuente da testimonio de los paralelos entre su construcción ficcional de una narración vicaria diferida de la historia y la cura parlante de Rivers. Siguiendo a Lévinas, podemos leer su mediación al contar la historia de otros como un impulso ético: una forma de dar voz a una experiencia que no es la suya, pero que tiene relevancia colectiva, y una respuesta a una demanda para restaurar la memoria de un «otro» erradicada por la guerra. Como en una visita al Hades, los muertos guían a los vivos y, a cambio, los vivos dan testimonio de las violentas historias contadas por los muertos. Este impulso ético es lo que crea un sentido de comunidad, entre los que están ausentes y los que están presentes, en torno a la narración de una historia que permite que las heridas latentes salgan a la superficie y griten su dolor.

La ficción da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar. El estado actual de la literatura sobre el Holocausto proporciona una amplia prueba de esto. O se cuentan los cadáveres o se cuenta la historia de las víctimas.

PAUL RICŒUR,
Tiempo y narración III

Estamos discutiendo sobre si es posible representar la guerra y cómo hacerlo, y es por tanto inevitable tropezar con los debates que paralelamente tienen lugar acerca de la representación del Holocausto. Son sin duda cuestiones distintas, que a algunos les parecerá objetable mezclar, sobre todo a quienes suscriben que la singularidad del Holocausto lo hace incomparable a ninguna otra experiencia humana. El motivo más evidente para separar ambos temas es que, mientras la guerra es objeto de una tradición de representación muy consolidada y familiar, la reflexión acerca del Holocausto pone repetidamente en cuestión la posibilidad misma de la representación y se someten a una crítica minuciosa, en términos epistemológicos y éticos, los productos culturales, desde testimonios, películas y cómics a museos y monumentos conmemorativos, sobre el genocidio de los judíos y de otros grupos. Sin embargo, hay lecciones que pueden deducirse del discurso sobre el Holocausto y son de aplicación al discurso sobre la guerra.

A estas alturas, por supuesto, cuesta aceptar la tesis de la imposibilidad de dar testimonio del Holocausto cuando contamos ya con tal abundancia de testimonios que han llegado a constituir una tradición o un género específicos. El Holocausto está copiosamente representado, hasta la saturación en algunos círculos, lo que ha provocado que se haya llegado hasta a denunciar lo que Finkelstein llama «la industria del Holocausto». Pero lo que tienen en común el discurso sobre el Holocausto y el discurso sobre la guerra es la insistencia en que la experiencia vivida es la fuente de autoridad que legitima el relato, y por consiguiente la puesta en entredicho de cualquier conocimiento mediado. Decir que no es posible saber lo que fue aquello si no se ha estado allí es una frase que puede utilizarse por igual en relación con el campo de batalla y con los campos de concentración. La diferencia entre experiencia y representación se revela de modo destacado ante ambas clases de acontecimiento. No es lo mismo hablar de una guerra o del Holocausto desde la experiencia personal que imaginarlo. Para observar la relación entre ficción y testimonio el problema de la representación del Holocausto aporta un contexto extremo y un modelo teórico muy elaborado, precisamente

porque ha sido tan debatido en las últimas décadas, cuyos puntos de contacto con las guerras sirven para que ambos casos se iluminen mutuamente.

Son tres los principales factores que justifican—por si hiciera falta justificarlo—este acercamiento al tema del Holocausto en el marco de una discusión sobre la representación de las guerras. En primer lugar, como ya he mencionado, la cuestión de la autoridad de la narración y de su fundamentación en la experiencia reaparece constantemente tanto en la literatura de guerra como en la del Holocausto. En segundo, el Holocausto se dio en un contexto bélico del cual es difícilmente separable. El genocidio puede darse sin guerra, pero históricamente los crímenes contra la humanidad han estado asociados en la mayor parte de los casos a crímenes de guerra, y no es accidental que la posibilidad de juzgarlos como tales en Núremberg se diera como resultado de una victoria en la guerra. Omer Bartov ha argumentado que la industrialización de la muerte en la Primera Guerra Mundial hizo concebible y factible el genocidio militarizado que caracteriza la Solución Final: los que experimentaron la primera pudieron imaginar, planear, organizar y perpetrar el segundo. Y, en tercer lugar, el problema del sentido que el sistema narrativo otorga al acontecimiento se plantea de manera análoga en ambos casos, en la medida en que existe una mutua dependencia entre narración y memoria del acontecimiento. El relato nace del recuerdo y se apoya en él, pero a su vez el recuerdo está configurado por la forma como se cuenta y la narración de una experiencia se amolda a patrones que el testimonio comparte con la ficción.

Este discurso testimonial se justifica y se motiva a sí mismo como relato de un acontecimiento que no debe ser olvidado. Responde al «deber de memoria» al que se refiere Primo Levi. Somos a la vez conscientes de las limitaciones y contradicciones inherentes a este proyecto de narrar lo inenarrable, de las cuales el propio Levi se ha hecho eco. La primera dificultad es inherente a la condición de testigo, de sujeto del testimonio. Precisamente porque ha sobrevivido, Levi subraya que el testimonio del sobreviviente no puede dar cuenta del Holocausto como tal (Los hundidos y los salvados, 72-73):

No somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Ésta es una idea incómoda, de la que he adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas y releyendo las mías después de los años. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo.

Los que hablan desde la autoridad de la experiencia vivida cumplen una misión histórica: que se sepa lo que pasó. Satisfacen una

deuda con los que no sobrevivieron. Sin embargo, la experiencia del exterminio es justamente la que no es posible contar, porque los muertos no pueden dar testimonio. Conviene por ello distinguir entre el Holocausto y la literatura concentracionaria, aquella que describe la experiencia de los campos y a la que pertenecen las obras de Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprún o Imre Kertész. El sobrevivir, por otra parte, no facilita la comunicación de la experiencia, sino que, por el contrario, como explica Antelme en La especie humana, hay un lastre específico que arrastra el superviviente y afecta a su capacidad para verbalizar el recuerdo de los campos (La especie humana, 9):

Queríamos hablar, ser escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física era bastante elocuente por sí sola. Pero acabábamos de volver, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia totalmente viva y sentíamos un deseo frenético de decirla con pelos y señales. Sin embargo, desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que descubríamos entre el lenguaje del que disponíamos y esta experiencia que, para la mayoría de nosotros, continuaba en nuestro cuerpo. ¿Cómo resignarnos a dejar de explicar cómo habíamos llegado a esto? Todavía seguíamos en ello. Y, sin embargo, era imposible. Apenas empezábamos a contar, nos ahogábamos. Lo que teníamos que decir empezaba entonces a parecernos a nosotros mismos inimaginable.

Esta desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y lo que podíamos relatar acerca de ella no hizo más que confirmarse a continuación. Así que efectivamente nos las teníamos que ver con una de esas realidades de las que decimos que superan la imaginación. A partir de ahí estaba claro que sólo mediante la elección, es decir, una vez más mediante la imaginación podríamos intentar decir algo al respecto.

Antelme sintetiza aquí una percepción que encontramos, con variaciones, en otros testimonios de supervivientes. La inhibición expresiva tiene un importante componente psicológico, que podríamos categorizar como los efectos del trauma, pero además va acompañada del deseo de decir. Este impulso tropieza con otro obstáculo ya no psicológico, la limitación del lenguaje mismo, carente de capacidad suficiente para dar cuenta de tal experiencia. De nuevo se trata de una consideración recurrente en los testimonios de los campos, que aparece también en Levi: «Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido» (Si esto es un hombre, 212).

Más allá de esta condición limitada que afecta al instrumento de la comunicación, lo innegable es que la reflexión de Antelme, al igual que la de Levi, se sitúan en el marco de un relato testimonial, es decir que ambos están en efecto escribiendo acerca de aquella experiencia

inenarrable. La respuesta de Antelme está en la voluntad—la «elección»—de dar testimonio y en el recurso a la imaginación, cuyos propios límites pone a prueba la realidad de los campos. Las dificultades del superviviente para expresar por medio del lenguaje común una experiencia que supera los límites de lo imaginable para los que no han estado allí, los de afuera, son el fundamento de las argumentaciones acerca del carácter indecible del Holocausto, pero son los propios supervivientes quienes, mediante la práctica del testimonio y explícitamente en sus reflexiones, se resisten al silencio (Los hundidos y los salvados, 77-78):

Según una teoría en boga en aquellos años, y que parece frívola e irritante, la «incomunicabilidad» sería un componente incuestionable, una condena perpetua inherente a la condición humana [...] Yo creo que esta lamentación es fruto de cierta pereza mental [...] el silencio, la ausencia de señales, es a su vez una señal, pero ambigua, y la ambigüedad genera inquietud y sospechas. Negar la posibilidad de la comunicación es falso: siempre es posible. Rechazar la comunicación es un pecado.

Esta contundente afirmación que Levi realiza en el último libro de su trilogía sobre Auschwitz, cuatro décadas después de la publicación del primero, está planteada en términos éticos, no principalmente de lenguaje ni de imaginación. Callar es un pecado, porque el silencio es una señal ambigua que puede dar pie al olvido o la negación. Dar testimonio no es una opción fácil, no requiere justificarse por sus condiciones de posibilidad, sino que es un acto de la voluntad que responde a un imperativo moral. Se entiende implícitamente, por supuesto, que es posible, puesto que se da.

Años más tarde, en La escritura o la vida, Semprún nos ofrece una formulación semejante en la cual se oye el eco de las palabras de Levi, cuyo texto sin duda ha leído: «Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo» (25-26). La referencia a la pereza pone fácilmente sobre la pista de la glosa a Levi, suscribiendo así su defensa del papel de la voluntad. La particularidad de la posición de Semprún es que la apuesta por la capacidad del lenguaje no es inmediata, a pesar de sostener que «el lenguaje lo contiene todo», sino que se vehicula a través de su tratamiento artístico. El arte del lenguaje, es decir, la literatura, actúa como mediación al igual que ante otros acontecimientos y experiencias de características bien distintas. Semprún se decanta a favor de convertir el testimonio «en un objeto artístico, en un espacio de creación», en el «artificio de un relato dominado» como manera de recrear una experiencia que no es accesible de forma directa y «transmitir parcialmente la verdad del

testimonio». El eco que resuena aquí no es de Levi sino de Marcel Proust. En cierto modo, La escritura o la vida ocupa en el conjunto de la obra de Semprún un lugar equivalente al que tiene El tiempo recobrado en la de Proust. Es el ensayo en el cual se desvelan las claves de sus poéticas respectivas, que tienen en común la vía de la indirección para recuperar la memoria del pasado, lo que en términos proustianos se traduce en el recurso a la metáfora.

Puede parecer contradictorio afirmar por un lado que el lenguaje lo contiene todo y por el otro que el arte sólo consigue «transmitir parcialmente» la verdad del testimonio, pero la ambivalencia se resuelve si entendemos que el obstáculo no está en la posibilidad de articular un relato, sino en reproducir la sustancia de una experiencia invivible. El eje de la argumentación de Semprún en La escritura o la vida es que la de los campos es una experiencia de muerte. El problema no es contar lo vivido, sino que lo imposible es decir la muerte sin correr el riesgo de revivirla, de morir en la escritura. Por lo tanto, el relato debe recrear esta muerte en vida para el lector, no sólo contársela, sino hacérsela revivir, generar en la lectura una experiencia que la evoque. De ahí que la duda no resida en la capacidad del emisor del testimonio, sino en la del receptor. Y no exclusivamente en la capacidad de imaginar, sino también en su compromiso con el ejercicio de la recepción, con la entrega al escuchar y al leer y a la muerte que habita en el testimonio: «¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez? ¿Tendrán la paciencia, la pasión, la compasión, el rigor necesarios?». El tendrán de la cita nos interpela por consiguiente a nosotros, los lectores, y a nuestra responsabilidad ética: la otra cara del deber de memoria del testigo es la entrega a la experiencia mediada que el testimonio supone para el receptor.

Este doble compromiso, del emisor con el deber de memoria y potencialmente del receptor, permite concebir el testimonio no tanto como la representación mimética de una experiencia, sino como un acto de comunicación, definido en términos más éticos que cognitivos. Este carácter pragmático del testimonio, como una experiencia de comunicación más que como comunicación de una experiencia, conecta con otro problema ético muy discutido: si el mero hecho de reconstruir el genocidio nazi en clave narrativa, mediante un registro mimético, supone un intento de explicación, de someterlo a una lógica que facilite entender lo ocurrido y en consecuencia lo hace digerible. Ciertas maneras de contar el Holocausto permiten procesar el acontecimiento y hacer que encaje en un esquema explicativo.

Es una objeción que se ha presentado no sólo en el terreno literario, sino también en el cinematográfico y hasta en el museográfico. En su monumental película Shoah (1985), Claude

Lanzmann registra exclusivamente testimonios de supervivientes, la huella del pasado en el presente, descartando el empleo de filmaciones de archivo, porque rechaza cualquier intento de representación mimética del pasado que pueda conducir a una interpretación «histórica». En lugar de esforzarse en comprender las causas de la violencia de los campos, aspira a reproducirla en el presente, violentando incluso a los testigos en el proceso de hacerles revivir sus recuerdos, a veces en el mismo lugar en que ocurrieron. La postura radical de Lanzmann ha sido muy debatida, pero es particularmente sintomática del acercamiento al Holocausto como «singularidad única», sin parangón en la historia, y de la cual, por lo tanto, no es posible extraer conclusiones comparativas.

Lanzmann da una interpretación extrema a la respuesta que Levi recibe en Auschwitz, que encontramos también en el libro de Antelme: «Hier ist kein warum» («Aquí no hay ningún porqué», Si esto es un hombre, 44). Pero frente a los que opinan que no hay nada que comprender, porque no es posible, Levi quiere comprender. Su objetivo es terriblemente exigente y se pregunta: «¿Hemos sido capaces los sobrevivientes de comprender y hacer comprender nuestra experiencia?» (Los hundidos y los salvados, 32). Sin embargo, el mismo Levi se pregunta en otro momento: «Quizá no se pueda comprender todo lo que sucedió, o no se deba comprender, porque comprender casi es justificar» (Si esto es un hombre, 340-341). Tzvetan Todorov ha analizado la complejidad de la posición de Levi para refutar críticas como la de Jean Améry, según la cual Levi era un «perdonador», y al hacerlo ha constatado que el coste más alto en esta tarea de comprender lo pagó el propio Levi. Su respuesta a estas objeciones está formulada desde el principio de su obra (Si esto es un hombre, 149):

Quizá sea posible preguntarse si realmente merece la pena, y si está bien, que de esta excepcional condición humana quede cualquier clase de recuerdo.

A esta pregunta estoy inclinado a responder afirmativamente. En efecto, estoy persuadido de que ninguna experiencia humana carece de sentido ni es indigna de análisis, y de que, por el contrario, hay valores fundamentales, aunque no siempre positivos, que se pueden deducir de este mundo particular del que estamos hablando. Querría hacer considerar de qué manera el Lager ha sido, también y notoriamente, una gigantesca experiencia biológica y social.

Si partimos de la base de que el impulso principal es ético más que cognitivo, podemos hacer compatibles las limitaciones de la comprensión y la necesidad de mantener y transmitir el recuerdo de lo ocurrido. Tal como explica Jean-Philippe Schreiber: «Poco importa por lo tanto que la transmisión de la memoria no ofrezca una

inteligibilidad del acontecimiento, sino únicamente su representación. El testimonio no es un saber, es una experiencia» (La Shoah: Témoignage impossible?, 71). Esta distinción es fundamental, puesto que nos permite ver cómo a la experiencia del acontecimiento le sucede la experiencia del testimonio, sin que necesariamente este último proceso conlleve el conocimiento o comprensión del primero. Schreiber distingue entre la función de la memoria y la de la historia, que no puede contentarse sin abordar la cuestión del «¿por qué?» y exige una racionalización, puesto que de lo contrario pierde su legitimidad. La historia no puede permitir que el acontecimiento quede fuera del ámbito de la razón aun cuando la razón no baste para responder al por qué. En el testimonio, en cambio, queda inscrito el rastro de la respuesta que escucha Levi: «Aquí no hay ningún porqué».

Sin intentar resolver el debate acerca de los límites de la inteligibilidad del Holocausto, cabe hacer algunas observaciones acerca de la forma de la representación y en particular sobre los condicionantes que se derivan de su tratamiento narrativo. Como nos recuerda el propio Levi, el testimonio del Holocausto, al igual que el de una guerra, se da desde la supervivencia. Tiene lugar, por lo tanto, retrospectivamente: es un ejercicio de la memoria. Y el lector lo interpreta desde la perspectiva de lo que ya sabe que ha pasado, desde el punto de vista de un superviviente. El acontecimiento se sitúa en un marco histórico que lo contiene: el marco de la guerra, pero también el marco de un tiempo ya pasado, de una acción concluida que interpretamos desde su final, gracias a testimonios como el de Levi, pero también a datos que no estaban disponibles para el deportado cuando era transportado hacia el campo, ni siquiera para Levi cuando estaba allí. Levi estuvo internado al final de la guerra en el pequeño campo de Monowitz, parte del complejo de Auschwitz, pero no estuvo en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau hasta que lo visitó en 1965.

La dificultad para separar la experiencia vivida de su reconstrucción en el recuerdo, desde el presente, se ve agravada si tenemos en cuenta que cada relato se va incorporando a un legado creciente de discursos sobre el tema. El propio Primo Levi advierte a sus lectores (Los hundidos y los salvados, 31):

Necesito disculparme. Este mismo libro está empapado de recuerdos, de recuerdos lejanos. Procede, por consiguiente, de una fuente sospechosa, y como tal debe ser defendido contra sí mismo. Por lo tanto, está preñado de consideraciones más que de recuerdos, se apoya más en las circunstancias tal como hoy están que la crónica retrospectiva. Además, los datos que contiene están reforzados en gran medida por la imponente literatura sobre el tema del hombre hundido (o «salvado»).

Levi no puede prescindir de lo que se ha dicho después, de lo que ha leído. Y menos aún nosotros. Cada vez que accedemos a un relato sobre el Holocausto, hay un horizonte de expectativas que se despliega. Sabemos que es un relato sobre el Holocausto. Si es un testimonio, sabemos cómo acaba: el que nos lo cuenta sobrevivió.

La mirada retrospectiva no sólo informa el discurso testimonial, sino que modela también la ficción, afectando la interpretación que damos al acontecimiento. Para entender cómo la forma del testimonio afecta a su sentido, es revelador contrastar diferentes tratamientos ficcionales del tema del Holocausto para deducir qué aportan o modifican respecto a la escritura autobiográfica, en especial en aquellos casos en que son sobrevivientes quienes optan por la novela. Nos permite plantear una doble pregunta: ¿por qué un superviviente elige la ficción cuando tiene la posibilidad del testimonio y cómo contribuyen los tratamientos ficcionales del Holocausto a la literatura testimonial?

K. L. Reich, una novela en catalán de Joaquim Amat-Piniella, un republicano deportado a Mauthausen, ofrece en el prólogo de 1946 su propio razonamiento en términos de una fidelidad cualificada a la verdad (22):

Hemos preferido la forma novelada porque nos ha parecido la más fiel a la verdad íntima de quienes hemos vivido la aventura. Después de todo lo que se ha escrito sobre los campos con la elocuencia fría de las cifras y de las informaciones periodísticas, creemos que con actos, observaciones, conversaciones y estados de espíritu de unos personajes, reales o no, podemos dar una impresión más justa y más viva que limitándonos a una exposición objetiva.

Amat-Piniella no habla de la verdad objetiva, sino de la verdad experimentada por los que estaban allí, y de la impresión comunicada a los que no estaban.

De los muchos ejemplos posibles del recurso a la ficción en la literatura de los campos de concentración, quiero destacar dos, El largo viaje, de Jorge Semprún, y Sin destino, de Imre Kertész, que ilustran la diferencia que introduce el recurrir a la novela como vehículo para el testimonio, y así identificar los recursos suplementarios que moviliza la ficción. Me permiten rastrear una función particular de la novela, la organización del tiempo narrativo y su efecto en la construcción del significado.

La estructura temporal de El largo viaje ilustra la mirada retrospectiva y el trabajo de la memoria. El avance del tren hacia el campo de concentración corre paralelo a un movimiento de retroceso, el movimiento hacia atrás en el tiempo del que escribe. Así se superponen, se reordenan y se mezclan el tiempo del viaje, el tiempo pasado en el campo, que todavía está por venir en el momento del

viaje, con lo ocurrido antes del viaje, su participación en la resistencia, y después de la liberación. En relación con el viaje, algunos de estos eventos están en el pasado y otros en el futuro, pero todos están en el pasado en relación con el momento de la escritura. Al representar el proceso de rememoración mediante un viaje en tren, sólo en una dirección, Semprún opone a la sucesión lineal de la narrativa el salto atrás y adelante en la memoria. Al nivel más profundo, la metáfora del tren revela la imposibilidad de regresar. Semprún afirma que es imposible retroceder en el tiempo y volver al tiempo anterior al campo. El viaje termina, inevitablemente, con la llegada al campo, y atravesar su umbral significa la diferencia entre una realidad que está «más allá de las posibilidades de la imaginación» y el momento en que «ya no tendrá sentido decir de algo, no importa qué, que es inimaginable» (El largo viaje, 276). Es la diferencia entre el estar dentro y el estar fuera, dos posiciones cargadas de significado en El largo viaje, la que determina los márgenes de lo imaginable, como en Antelme, dando lugar por lo tanto a esa distancia que separa al emisor del testimonio de su receptor y que algunos consideran insalvable. Si sólo es posible imaginar aquella realidad después de haber entrado, aquellos que no han estado allí son incapaces no ya de conocerla, sino ni siquiera de imaginarla. Esta relación entre lo real y lo inimaginable es el mismo motivo que aparece en otros escritores, pero para Semprún no es el punto de partida sino la conclusión: termina donde comienza la mayoría de los testimonios, a la entrada del campo. Como en Proust, el final de la novela señala el comienzo de la escritura, el punto de retrospección.

El narrador de Semprún ordena toda la secuencia temporal y, por lo tanto, no sólo tiene el control de la narración, sino que es consciente de su significado. Él conoce su destino porque llegó a su destino. Sin embargo, el suyo es un cierre no concluyente, porque es un comienzo y no explica nada. La narración no está impulsada por un propósito teleológico. Aunque el narrador sabe lo que sucederá, porque está contando la historia dieciséis años después, este conocimiento no equivale a una interpretación de ninguna racionalidad del Holocausto. El único intento es comprender el significado de la memoria, no del evento.

A pesar de las diferencias entre el testimonio y la novela, y entre Levi y Semprún, los dos escritores comparten el hecho de escribir desde la posición y experiencia del superviviente, que es obviamente la única desde la que cabe dar testimonio. Una diferencia importante tiene que ver con el sentido de la experiencia, que es lo que explica por qué la posición de Semprún es marginal, a nivel internacional, dentro del canon de la literatura del Holocausto: Semprún sabe por qué está allí, su internamiento en el campo de Buchenwald es la

consecuencia de sus actos, de su lucha en la resistencia, y por lo tanto encaja más fácilmente en una lógica de guerra. Se ve a sí mismo como un combatiente arrastrado por una sucesión de conflictos vinculados entre sí, desde la Guerra Civil española. Y en El largo viaje habla claramente de la libertad con la que él y otros como él han asumido el compromiso de la lucha: «He sido libre para ir a donde tenía que ir, y era preciso que yo fuera en este tren, porque era también preciso que yo hiciera lo que me ha conducido a este tren. Era libre para ir en este tren, completamente libre, y aproveché mi libertad» (25).

Es precisamente esta libertad, traducida en un imperativo ético, de estar donde tenía que estar y hacer lo que debía hacer, es decir, la traducción de la libertad en responsabilidad, la que conecta el destino de Semprún con el de las víctimas que no han elegido serlo. Levi había empezado a participar en la resistencia en Italia, pero fue deportado por ser judío. De ahí que Semprún distinga repetidamente entre su destino y el de los judíos. Pero, por otro camino, eso lo lleva al mismo lugar que a Levi: a la necesidad de decir una muerte que no es la suya y que para Semprún encarnan precisamente los niños judíos: «Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal. La historia de los niños judíos en nombre de los niños judíos» (El largo viaje, 192).

La historia de esta muerte, «esta historia jamás contada», que ha cumplido ya dieciséis años, se cuenta con la esperanza de que la oigan los niños que entonces tienen dieciséis años. El deber de memoria, por lo tanto, no es sólo un compromiso con el relato de la propia experiencia, sino un compromiso con un silencio, con el silencio de esa muerte ineludiblemente callada pero que ha de decirse. Con la laguna en el testimonio de la que habla Levi, la imposibilidad de dar testimonio por los muertos, por los que no tienen voz. La condición para ello sólo se entiende en el contexto de la brecha que la entrada en el campo significa para Semprún, resumida en las palabras con las cuales cierra El largo viaje: «Abandonar el mundo de los vivos, abandonar el mundo de los vivos» (277). La ficción le sirve a Semprún para llenar ese hueco, pero siempre desde el trabajo de la memoria, siempre desde un punto en el tiempo posterior al acontecimiento desde el que se mira atrás.

Aunque Kertész sobrevivió al campo de concentración de Auschwitz, no escribe Sin destino desde su punto de vista personal, sino desde un personaje de ficción, György, que es un adolescente, como Kertész en aquella época. El relato se desarrolla por orden cronológico, pero si el lector identificara al narrador con Kertész ya sabría el final: sabría que el narrador sobrevive. Además, este narrador superviviente identificado con el autor, como el narrador que Semprún emplea, podría introducir en el relato lo que sabe acerca del

acontecimiento completado, del Holocausto entendido como fenómeno histórico.

El punto de vista mediante el que Kertész organiza el relato le permite enfrentarse a los hechos a medida que ocurren, con la actitud de quien no entiende nada ni sabe lo que va a pasar después. La lectura de esta ficción no puede apoyarse en la premisa de que el protagonista sobrevive; mientras leemos no sabemos qué le va a pasar. Y es precisamente este sucederse de los hechos sin sentido, regido sólo por el impulso de supervivencia, el que fundamenta la paradójica y compleja afirmación con la cual concluye la novela. A su regreso todo el mundo le pregunta a György por el horror de los campos, lo que más recuerda es que: «Incluso allá, al lado de las chimeneas, había habido, entre las torturas, en los intervalos de las torturas, algo que se parecía a la felicidad» (Sin destino, 262-263). Se da cuenta de que nadie lo comprenderá cuando hable de la felicidad en los campos de concentración. Puede entenderse como la felicidad de salir adelante, del que ha conseguido sobrevivir sin saber que aquello a lo que ha sobrevivido es el Holocausto. El objetivo del personaje de Kertész no es entender, sino sobrevivir, y podemos leer en la novela que la falta de información, el no conocer las dimensiones de lo que está pasando, es lo que le ayuda a sobrevivir (192):

No servían ni la reflexión, ni la lógica ni la deliberación, no servía la fría razón. En mi interior identifiqué un ligero deseo que acepté con vergüenza—porque aun siendo absurdo, era muy persistente—, el deseo de seguir viviendo, por otro ratito más, en este campo de concentración tan hermoso.

Esta percepción anómala y el vocabulario chocante, completamente ajeno a las descripciones de los campos que estamos acostumbrados a leer, se apoyan en la organización temporal de la novela. Se nos dice que el campamento no fue un infierno por el tiempo: porque el tiempo ayuda, permite asimilar, paso a paso, gradualmente, la abrumadora novedad de la vida en el campo y todo lo que se necesita para aprender a sobrevivir: «Si no existiese este orden temporal, y todo el saber, toda la información nos llegara de golpe, quizá nuestra mente y nuestro corazón no lo aguantarían» (249). Cuando a György se le dice que debe olvidar los horrores, dice que es imposible olvidarlos, pero también que no se dio cuenta de que eran horrores. Explica que se trataba de sobrevivir, de dar un paso tras otro, ofreciendo la clave de la poética de la novela (257-258):

Las cosas «llegaban», pero nosotros también avanzábamos. Sólo ahora todo parecía hecho, acabado, zanjado y terminado, como si hubiese «llegado» así, con mucha rapidez y poca transparencia, sólo ahora que mirábamos hacia atrás, al revés. Y claro, también si hubiéramos conocido nuestro destino por adelantado… De aquella

manera, sólo podíamos haber estado viendo el paso del tiempo. Sin embargo, un beso, un solo beso podía tener la misma importancia que un día inmóvil en el edificio de la aduana o las cámaras de gas. Así es: si mirábamos hacia atrás nos equivocábamos; y también nos equivocábamos si mirábamos hacia delante, las dos cosas estaban equivocadas.

Lo que mueve una historia teleológicamente es el fin al que se dirige. La distorsión temporal desmantela los procedimientos convencionales de construcción de sentido: evita que el lector confíe en cualquier tipo de explicación o justificación de lo que sucedió y coloca la irracionalidad del evento en primer plano. La narración es una forma de dar sentido a la experiencia; por lo tanto, existe el peligro de sortear la falta de sentido de la experiencia tal como es vivida, mientras que, como hemos visto, hay modos de ficción que, al jugar con el tiempo, narran la experiencia sin intentar darle sentido.

De esta manera, la no identificación del narrador con el autor permite universalizar al personaje, hacer que represente no un punto de vista individual, sino la condición misma del sobreviviente, que para Kertész trasciende su experiencia personal y se convierte en síntoma de un estadio de la cultura contemporánea (Un instante de silencio en el paredón, 83):

Hoy en día ya resulta obvio que la supervivencia no es un problema personal de los sobrevivientes, pues la sombra larga y oscura del Holocausto se proyecta sobre toda la civilización en que ocurrió y que debe seguir viviendo con el peso de lo ocurrido y con sus consecuencias.

Aunque la sombra de Auschwitz defina la condición humana en esta época, más allá de la experiencia de los supervivientes, éstos son escasos y el desafío reside en los obstáculos con los que se encuentran quienes pretenden representar la experiencia sin haberla vivido. La publicación en 2014 de la novela de Martin Amis La Zona de Interés desencadenó las habituales polémicas sobre la legitimidad de los tratamientos ficcionales del Holocausto. A pesar de la recepción crítica generalmente positiva, el título de la reseña de Cynthia Ozick, New Republic, resume las objeciones: «No hubo historias de amor en Auschwitz. ¿Está bien que un novelista invente una?». Su respuesta es, previsiblemente, que no. Amis había encontrado objeciones similares cuando publicó La flecha del tiempo en 1991. En este caso, según Mark Lawson, había una división entre aquellos que consideraban que la novela era asombrosamente original y los que la calificaron de frío truco estilístico.

Por supuesto lo que más claramente separa el libro de Kertész del de Amis es que este último no escribe desde la experiencia del superviviente. En el caso del Holocausto llegan a presentarse, por

parte de ciertos sectores militantes, serias objeciones a la producción de ficción por parte de quienes no pueden invocar el estatus de supervivientes. Sue Vice ha rastreado este fenómeno en Holocaust Fiction, a propósito de novelas como La flecha del tiempo, El hotel blanco, La lista de Schindler y La decisión de Sophie. Estudia «por qué y cómo las representaciones ficticias del Holocausto siempre son recibidas con una mezcla de aclamación y consternación» (Holocaust Fiction, 1). Inevitablemente, por lo tanto, la publicación de obras de ficción sobre el Holocausto a menudo se encuentra no sólo con una recepción negativa, sino muy polarizada. Algunas de dichas obras son muy elogiadas, nominadas para premios literarios, y se convierten en best sellers; en igual medida, son atacadas y condenadas. Esta polarización se debe al inestable estatus de los textos creativos que toman el Holocausto como tema. La opinión crítica está muy dividida acerca de si y de qué manera el genocidio nazi puede representarse artísticamente, y qué implicaciones tiene esa representación para el registro histórico.

Una característica de la selección que lleva a cabo Vice es que todas las novelas, menos una, son de escritores no judíos que no son supervivientes del Holocausto. Vice sostiene que la «autoridad» o el derecho a ficcionalizar el Holocausto «parece conferirse a un escritor si puede demostrarse que tiene una conexión con los eventos que están describiendo» (4), por ser supervivientes, sus descendientes o judíos. Amis no pertenece a ninguna de estas categorías. Como Vice señala, este criterio de legitimación tan estricto proviene de no separar adecuadamente como géneros literarios la ficción sobre el Holocausto del testimonio, lo cual se materializa en una desconfianza hacia la invención, considerando que, a mayor distancia entre el escritor y el evento, más «inventada» debe ser la obra, cuando por definición toda ficción se inventa. El requisito ético de abordar adecuadamente la complejidad de la representación del Holocausto se juzga no en términos literarios sino a nivel de referencialidad, al centrarse en la conexión no sólo entre la ficción y los acontecimientos históricos, sino también entre la ficción y la experiencia vivida, es decir, entre ficción y memoria individual.

Las reservas contra la ficción chocan con la evidencia de los muchos supervivientes que escribieron novelas, como si hubiera un doble estándar que satisfacer. La ficción de los supervivientes sería legítima porque, como el testimonio, se supone que se basa en el recuerdo de la experiencia, mientras que la ficción de los escritores ajenos al evento sería cuestionable. Esta distinción invita a plantearse la pregunta de por qué esos sobrevivientes prefirieron la ficción para representar su experiencia, teniendo disponible la opción del testimonio, y si sus razones podrían extenderse a otros escritores. Es

evidente que para cualquier escritor que quiera abordar el tema sin tener experiencia directa la ficción es la única opción disponible, independientemente de sus credenciales étnicas o familiares.

Gran parte de la resistencia a la representación ficticia del Holocausto sigue el camino de las posiciones de Claude Lanzmann. Para estos críticos, solo el testimonio puede evitar caer en la «catarsis y la redención» del artefacto estético. Si entendemos el dictamen de Adorno como una prohibición de cualquier representación estética del Holocausto, debemos reconocer que no sólo se ha escrito mucha poesía después del Holocausto, sino que cualquier objeción debe aplicarse igualmente a las novelas de los sobrevivientes, a menos que concibamos la posibilidad de escribir una novela sin ninguna consideración artística o estética.

Algunos de los argumentos más solidos a favor de la ficción fueron aportados por supervivientes. Ruth Klüger declaró que negarse a tratar la Shoah en forma de ficción equivale a confinarla en un gueto. Robert Antelme subrayó un aspecto diferente: al tratarse de una de esas realidades de las que decimos que desafían la imaginación, sólo a través de esa misma imaginación es posible tratar de representarla. David Rousset empleó un argumento similar: escribió usando la técnica de la novela debido a la desconfianza en la capacidad de las palabras, aunque eso no implica que intervenga la fabulación, porque no hace falta inventar cuando la realidad supera a la imaginación. E Imre Kertész escribió en su Diario de la galera: «El campo de concentración únicamente puede imaginarse como texto literario, no como realidad. (Ni siquiera cuando lo experimentamos; quizá sea entonces cuando menos lo experimentamos como realidad)» (222). En los tres últimos casos, la justificación del tratamiento literario se basa en la naturaleza inimaginable del evento. En lugar de ver la ficción como una forma disminuida, a la que falta algo, estos supervivientes apuntan a una cualidad suplementaria en la ficción que puede explicar el suplemento de irrealidad del evento. No ven oposición entre ficción y testimonio, sino la ficción como una herramienta o vehículo para el testimonio.

Cuando nos alejamos del tema de las credenciales biográficas que legitiman la escritura, nos enfrentamos a la necesidad de comprender y describir la posible contribución de la ficción a la representación del Holocausto, lo que explicaría su defensa por parte de los únicos escritores que tienen la opción de recurrir a otras formas de testimonio. Necesitamos preguntarnos por qué un acontecimiento que desafía la imaginación exige o favorece la representación ficticia y explorar las implicaciones de esta elección más allá de nociones como la veracidad o la referencialidad, porque posiblemente no sean los rasgos definitorios de la ficción.

Al margen de la diferente condición de sus autores, Sin destino y La flecha del tiempo comparten una orientación particular y decisiva: ninguna de las dos novelas narra el acontecimiento desde un punto de vista retrospectivo que pueda iluminar su sentido, aunque el efecto de avanzar sin saber hacia dónde, de que los hechos se sucedan sin saber muy bien por qué, se consigue mediante recursos narrativos absolutamente contrapuestos. Amis emplea la inversión temporal, lo cual algunos críticos consideraron un efectismo postmoderno y un intento oportunista de aprovecharse de la relevancia del tema, cuando es la clave de la radicalidad de su propuesta.

Inspirándose en información extraída del libro de Robert Jay Lifton, Los médicos nazis, Amis cuenta la historia de un médico nazi al revés, empezando por su muerte, mucho después de la guerra, cuando practica normalmente la medicina con una identidad falsa, y dirigiéndose hacia su nacimiento. Todos los actos están invertidos, de manera que el trabajo habitual del médico es recibir gente en buen estado y estropearlos. Sólo cuando descubrimos que el médico trabajó en los campos de concentración la inversión temporal del relato lleva a que veamos a los pacientes primero mutilados y luego curados, cumpliéndose irónicamente la verdadera función de la medicina. Es así, por contraste con la percepción habitual de los hechos, como se pone en evidencia el horror de lo ocurrido en los campos, y se hace no a partir del punto de vista de las víctimas, sino de los actos de los verdugos.

El precedente más directo de La flecha del tiempo está en Matadero cinco, de Kurt Vonnegut, una mezcla de testimonio y relato de ciencia ficción en el cual la dislocación temporal que sufre el narrador y la percepción simultánea que los extraterrestres del planeta Tralfamadore tienen del pasado, el presente y el futuro son los apoyos formales que permiten a Vonnegut cumplir con su objetivo explícito de no hacer un relato épico que glorifique la guerra. El modelo para La flecha del tiempo está en la secuencia de un documental sobre los bombarderos estadounidenses, vista en la televisión, narrada en sucesión inversa: desde los aviones estadounidenses que despegan hacia atrás de un aeródromo en Inglaterra, llenos de agujeros, heridos y cadáveres, hasta los minerales de las municiones que eran enterrados y los pilotos estadounidenses que entregaban sus uniformes.

El artificio narrativo que permite a Amis desplazarse en sentido inverso en el tiempo, sin que este ir de final a principio comporte un conocimiento completo de los hechos, de la biografía y de la identidad del personaje desde que empieza la novela, se basa en el empleo de una voz narrativa que habita dentro del médico, pero no tiene acceso ni a su conciencia ni a sus recuerdos. Este extraño narrador ignorante

e ingenuo, una especie de espíritu parasitario, como un desinformado ángel de la guarda, va descubriéndolo todo casi al mismo tiempo que el lector, de manera que el regreso al pasado le resulta tan nuevo y desconocido como un avance hacia el futuro.

La ordenación de la novela de Amis es exactamente contraria a la de Kertész, y cabría decir que La flecha del tiempo satisface más que ningún otro relato la condición de estar narrado desde el final y estar regido por éste. Sin embargo, lo llamativo es que en efecto no es así, porque lo que mueve teleológicamente un relato es el final hacia el cual se dirige. La inversión temporal tiene como consecuencia el desmantelamiento de los procedimientos convencionales de construcción de sentido: impide al lector apoyarse en ningún tipo de explicación o justificación de lo ocurrido y coloca en primer plano el sinsentido del acontecimiento. La flecha del tiempo a la que nos remite el título marca a la vez el sentido direccional del relato y el sentido de la interpretación. Ambos están invertidos.

Los relatos de Levi y Semprún racionalizan hasta cierto punto la experiencia, se esfuerzan en ordenarla en la memoria y en buscar su sentido, aunque sea para concluir que no lo tiene. De esta forma se corre el peligro de distorsionar el sinsentido de la experiencia tal como es vivida, la irracionalidad del exterminio, la racionalidad del verdugo a la cual la víctima no tiene acceso. Los desarrollos ficcionales de Kertész y Amis exploran diversos recursos para dejar intacto el sinsentido de la experiencia, evitan explicarla.

El levantamiento de la interdicción sobre la literatura no fundada en la experiencia directa tiene que ver, entre otras cuestiones con la necesidad de dar cabida al discurso producido por las generaciones posteriores, para las cuales el Holocausto sigue siendo un acontecimiento significativo y presente en la cultura, cuyas cicatrices siguen sintiéndose, aunque la herida no haya sido en propia carne. Este es el sentido de propuestas como la del cómic Maus, de Art Spiegelman, que nos habla específicamente de la memoria de la segunda generación, de los descendientes de los sobrevivientes. Para reflejar esta experiencia, que es ya una experiencia mediada, el testimonio lineal, directo, no parece una opción viable o legítima, y es la experimentación con modalidades alternativas de discurso la que promete reflejar precisamente este carácter indirecto y mediado. Sin embargo, la mera organización narrativa del discurso testimonial trae ya consigo el riesgo potencial de dar sentido al acontecimiento, de explicarlo en términos racionales, mientras que algunas formas ficcionales se esfuerzan en eludir la domesticación de la dimensión traumática del acontecimiento.

En la literatura del Holocausto el reto está en no caer en una falsa explicación que lo convierta en procesable y domestique el horror. La

manera de enmarcar el acontecimiento en un determinado relato conlleva que de éste se puedan derivar nuevas acciones que el relato justifica. Es interesante observar que la tentación de la épica acaba contaminando también el discurso sobre el Holocausto. Se buscan héroes para dar sentido al destino de las víctimas. Ocurre con La lista de Schindler, pero también con la necesidad de subrayar el papel de los resistentes del gueto de Varsovia. Que al final del recorrido del Holocaust Memorial Museum de Washington uno se encuentre con un mural dedicado a figuras heroicas que se enfrentaron al exterminio nazi para salvar vidas confirma esta tendencia a traducir el desastre en términos épicos. En medio del sinsentido, hace falta algún valor positivo que redima. No obstante, el acontecimiento como tal puede no tener sentido, como ocurre con la vida, y es la narración la que lo produce y se lo otorga.

7
APORÍAS DEL RELATO

Si la realidad sigue siendo inaccesible o innombrable, todas las representaciones narrativas producen la experiencia de la guerra en lugar de reproducirla.

EVELYN COBLEY,
Representing War

El relato de guerra está regido por una exigencia doble y contradictoria: por un lado, la necesidad de decir, el impulso ético del testimonio, y, por el otro, la imposibilidad de dar cuenta por entero del tipo de experiencia caótica y traumática que el fenómeno de la guerra implica. Este estatus ambivalente lo comparten narraciones tan diferentes y distantes, en modalidad y objetivos, como Sin novedad en el frente, de Remarque, y Matadero cinco de Vonnegut. Además, una de las convenciones más antiguas y básicas de tales narraciones de guerra, según las cuentan los testigos directos, es que el verdadero conocimiento del acontecimiento sólo puede derivarse de la experiencia. Esta idea está expresada, por ejemplo, en la Chanson de Roland, y repetida en la novela de David Jones sobre la Primera Guerra Mundial, In Parenthesis, que acaba con una cita del poema épico francés: «La gesta dice esto y el hombre que estuvo en el campo… y que escribió el libro… el hombre que no sabe esto no ha entendido nada» (187).

Encontramos la misma preocupación en las palabras de un soldado francés escribiendo sobre la Primera Guerra Mundial: «El hombre que no ha comprendido con su carne no puede hablarte de ello». Y de uno alemán refiriéndose a la Segunda Guerra Mundial: «Los que no han vivido la experiencia pueden identificarse mientras leen como uno se identifica con el héroe de una novela o de una obra de teatro, pero jamás la comprenderán, ya que no puede comprenderse lo inexplicable» (citados por Hynes, The Soldiers' Tale, 2).

El conflicto inherente a este dar testimonio de un acontecimiento inefable, y a menudo absurdo, es el tema de Cómo contar una auténtica historia de guerra, de Tim O'Brien, una penetrante reflexión acerca de los límites y contradicciones de la narración bélica. En este breve ensayo ficcionalizado, O'Brien retorna a las preocupaciones que ha abordado en los anteriores libros sobre su experiencia en Vietnam, mientras que las cuestiones que plantea se aplican también a muchas otras guerras. En If I Die in a Combat Zone: Box Me Up and Ship Me Home, O'Brien responde a la pregunta acerca de la autoridad del testigo ocular: «¿Puede el soldado de a pie enseñar algo importante sobre la guerra por el mero hecho de haber estado allí? Creo que no, lo que puede hacer es contar historias de guerra» (32). Y en Cómo

contar una auténtica historia de guerra discute los problemas relacionados con el contar estas historias: destaca la percepción distorsionada del acontecimiento, la dificultad para separar lo que ocurrió de lo que «pareció ocurrir», la confusión y la falta de verosimilitud de todo ello:

En muchos casos una auténtica historia de guerra no puede creerse. Si la crees, sé escéptico. Es una cuestión de credibilidad. A menudo lo delirante es auténtico y lo que parece normal no, porque lo que parece normal es necesario para hacerte creer el delirio realmente increíble.

En otros casos ni siquiera te es posible contar una auténtica historia de guerra. A veces, simplemente, queda más allá de lo que es posible contar.

Así la necesidad de ser sincero que impulsa la narración se convierte, paradójicamente, en un obstáculo que debe superarse, el límite de lo imposible. No puede entenderse lo narrado demasiado literalmente, precisamente por el tipo de acontecimiento que es la guerra: «En la guerra pierdes tu sentido de lo definido y, por lo tanto, tu propio sentido de lo que es verdad, y en consecuencia puede decirse sin titubear que en una auténtica historia de guerra nada es nunca absolutamente cierto» (Cómo contar). A la vez que proclama su verdad, la historia retiene su estatus ambivalente, ya que ficción y acontecimiento aparecen inevitablemente entretejidos en el relato.

A pesar de todas estas dificultades y contradicciones, la historia es contada. La mayor parte de la gente debe su conocimiento de la guerra, por inexacto que sea, no a la experiencia, sino a estos relatos indirectos. Los que no hemos «estado allí» salvamos la distancia gracias a las imágenes y los textos que representan la violencia y el sufrimiento de la guerra. Nos impactan y nos conmueven en la medida en que reconocemos que se refieren a una experiencia humana. Sin embargo, reconocemos también que la distancia entre experiencia y representación es en el fondo insalvable. Justamente porque al no vivir el acontecimiento en carne propia estamos a salvo del horror y de sus consecuencias.

En contraposición a las teorías que reivindicaban la irrelevancia de la noción de autor y la autonomía del texto literario respecto a la realidad, Evelyn Hinz comenta: «De todos los tipos de literatura, la literatura de guerra parece la más resistente a la noción de que los textos literarios son construcciones autónomas sin ningún estatus referencial ni anclaje en la realidad» (Troops versus Tropes, vii). Cuesta consumir el relato como pura ficción, sin preguntarnos qué tiene de verdad y si quien narra fue testigo de los hechos. Puede que sintamos que hay algo obsceno en ignorar la realidad de la muerte, que es una ofensa infligida a los muertos mismos, como si la

responsabilidad narrativa fuera acompañada, en el caso del relato bélico, de alguna forma de responsabilidad moral.

El conflicto entre tesituras contrapuestas, entre la necesidad y la imposibilidad de decir, viene de dos proposiciones tan válidas como irreconciliables: toda experiencia es mediada por el sentido, el cual es constituido en y a través del lenguaje, pero la experiencia como tal escapa al lenguaje y limita o determina los sentidos posibles. Es en el momento de la representación cuando las convenciones que rigen la composición del relato trasmiten una carga ideológica. La narración no es neutral, a pesar de lo que pueda aparentar. Como afirma Milton Bates: «Todos los relatos de guerra son implícitamente morales, al igual que son implícitamente políticos» (The Wars We Took to Vietnam, 264). Esta toma de posición latente o manifiesta determina la forma narrativa: «La política de un relato se expresa por lo tanto como poética y sólo puede ser experimentada de esa manera» (216). Interpretar el compromiso moral o político inscrito en la narración requiere, por lo tanto, que nos fijemos en su construcción.

Los recursos poéticos y el alejamiento del realismo constituyen estrategias para transgredir las convenciones épicas. Alice Tankard identificó en el Guernica de Picasso ecos de Los horrores de la guerra de Rubens, pues presenta una composición análoga en la posición de algunas figuras, sólo que invertida como en un espejo. El cuadro de Rubens es una alegoría de referencias míticas y este recurso a la alegoría transciende la documentación del acontecimiento concreto y permite leer el Guernica, más allá de las referencias a un hecho histórico, a un país o a un bombardeo de una ciudad, como un alegato universal contra la guerra. Ello ha permitido que fuese apropiado para protestar contra otros conflictos, como el de Vietnam. Los recursos poéticos del Guernica sirven a Picasso para representar el sinsentido de la guerra.

Una de las maneras de socavar la posibilidad de asignar un sentido épico al relato de guerra es deconstruir su estructura narrativa, haciendo imposible dar un sentido lógico o teleológico al relato. Mi selección de ejemplos en este capítulo, la novela El sitio de los sitios, de Juan Goytisolo, y la película Antes de la lluvia (1994), de Milcho Manchevski, está determinada por el uso de esta estrategia. Comparten además un marco histórico: los conflictos a los que dio lugar el desmantelamiento de la antigua Yugoslavia, que influyeron decisivamente en mi preocupación por el problema de la representación de la guerra.

Antes de escribir la novela El sitio de los sitios sobre el cerco de Sarajevo, Juan Goytisolo publicó Cuaderno de Sarajevo, una crónica de su visita en verano de 1993, en respuesta a una invitación de Susan Sontag, que estaba poniendo en escena Esperando a Godot en la

ciudad sitiada. Cuaderno es el diario de un viajero no-combatiente, así que comparte algunos de los rasgos genéricos de la literatura de viajes. La obra de Peter Handke, Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina es también un diario de viaje, pero desde el lado opuesto de la línea del frente y con el mensaje político opuesto al del libro de Goytisolo. El subtítulo de cada título es explícito: en el de Handke leemos Justicia para Serbia, mientras que el de Goytisolo es Anotaciones de un viaje a la barbarie. Ambos ensayos son, desde posiciones distintas, expresión de la responsabilidad social del intelectual, que desde Zola tiene su propia tradición y marco institucional. No podemos ignorar el papel que juegan los medios de comunicación en la circulación de manifestaciones de este tipo, a las que también imponen unas convenciones específicas. El libro de Goytisolo tiene su origen en unas crónicas periodísticas publicadas originalmente en el diario El País, ilustradas con fotografías de Gervasio Sánchez.

Cuaderno de Sarajevo relaciona hechos inmediatos del conflicto con temas que preocupaban a Goytisolo desde hacía tiempo. Una guerra civil es comparada con otra: los bombardeos de la población civil remiten a los de Madrid y Barcelona, y la pasividad internacional es comparada con la política de no-intervención durante la Guerra Civil española, que favoreció a Franco entonces, como más tarde a los serbios. La estrategia de limpieza étnica se asocia a la antigua persecución de los musulmanes y judíos en España, y a la oleada de racismo que se extiende por toda Europa. Para Goytisolo, tras las cifras de muertes, violaciones y torturas se esconde «la memoria del horror» (Cuaderno, 43). En oposición a esta memoria está el asesinato de la memoria, lo que Goytisolo llama «memoricidio» (55-56): el genocidio cultural simbolizado por la destrucción de la Biblioteca Nacional de Sarajevo. Así, el testimonio del libro implica una doble lucha contra el olvido: el acto de escribir es un intento de dar voz tanto al horror presente como al legado del pasado.

Sin embargo, esta escritura se revela insuficiente. Para empezar, está limitada por el punto de vista: es el testimonio de un extranjero de paso que no ha sufrido la experiencia y la narra desde fuera. En consecuencia, el libro necesita incorporar otras voces y testimonios, y por lo tanto hay abundantes citas de víctimas, periodistas y políticos. Como si esta proliferación no fuera suficiente para documentar los hechos, el texto también desborda sus márgenes con glosas y comentarios en caligrafía del autor (reproducida en facsímil), así como con las fotografías de Sánchez que acompañaron la publicación en El País y que llevan sus propios pies de foto. La autobiografía se funde con el autógrafo y con la fotografía como formas de documentar la verdad y la responsabilidad del testimonio, pero esta inscripción del autor dentro del texto revela incluso más claramente su posición fuera

de la experiencia. Goytisolo mismo explica cómo llegó a odiar el chaleco antibalas que estaba obligado a llevar como condición para ser autorizado por las fuerzas de la ONU a viajar a Sarajevo. El chaleco lo diferenciaba del resto de las víctimas del cerco.

La insuficiencia del testimonio en Cuaderno de Sarajevo se confirma en El sitio de los sitios, que representa el compromiso con un desafío pendiente. En una entrevista para El País (4 de diciembre de 1995), Goytisolo explica: «Después del Cuaderno de Sarajevo, después de los numerosos artículos y reportajes y películas que he hecho desde y sobre la ciudad sitiada [...] comprendí que sólo la ficción me podía curar, que sólo desde una ficción extrema podía exorcizar la pesadilla». Este concepto de «ficción extrema» tiene aquí un sentido específico. El sitio de los sitios es un texto regido por la indeterminación y la incertidumbre, donde cualquier posibilidad de aferrarse a una narración verdadera o épica de la guerra es violentamente cuestionada.

Es una novela en la cual el autor escribe su propia muerte, inscrita en el texto a través de la muerte en Sarajevo de un personaje que comparte las iniciales J. G. con el autor, pero cuya identidad es un misterio. La estrategia de la novela se aproxima a la propuesta de Maurice Blanchot en La escritura del desastre acerca de la disolución del sujeto del conocimiento, que aparece fragmentado, violentado por la experiencia traumática: describir cómo uno muere (a la manera de Semprún) para aprehender y comunicar una experiencia que es irreductible al lenguaje.

El punto de partida de la historia es la supuesta muerte de J. G., las supuestas iniciales de un supuesto viajero español, en una habitación del hotel H. I. de la ciudad sitiada de S. (referencias levemente enmascaradas al Holiday Inn de Sarajevo). La escena empieza cuando el viajero mira por la ventana del hotel a una mujer que cruza la calle agazapándose para esquivar a los francotiradores y acaba con una explosión. Un comandante español de las fuerzas de la ONU enviado a investigar descubre que el cuerpo ha desaparecido, pero encuentra entre sus pertenencias dos manuscritos en castellano: un libro de poemas de contenido homoerótico, con las iniciales J. G., y una colección de cuatro relatos en tercera persona que hacen referencia al cerco de un distrito habitado por inmigrantes en una ciudad que, aunque no es nombrada, identificamos fácilmente como París. Más adelante se encuentra un quinto relato que, según el propio comandante, «correspondía palabra por palabra al contenido de las primeras páginas del presente libro» (El sitio de los sitios, 60). ¿Cómo podía el misterioso J. G. haber escrito su propia muerte?, se pregunta el comandante. ¿Y cómo puede el comandante conocer el contenido de este libro que estoy leyendo y del cual él es un personaje?, se

pregunta el lector.

La novela está construida como un intrincado rompecabezas de sitios, de puntos de vista, de narradores. Estos giros tan cervantinos son parte de un complejo entramando de proliferación textual, de una multiplicación de puntos de vista que el propio texto identifica, siguiendo a Bajtín, como una «polifonía de voces» (122). Hay numerosas fuentes textuales para los múltiples discursos entretejidos en la trama de la novela: relatos cortos, poemas eróticos y místicos, cartas, secuencias de sueños, que raramente se refieren directamente a la lucha como tal. El sitio de los sitios es un laberinto de subjetividades fragmentadas.

Goytisolo da vueltas alrededor del desastre, escribiendo desde sus márgenes y en sus márgenes—como hizo en el Cuaderno—. El trabajo de diseminación de los discursos por parte de los propios personajes es parte de la lucha de los habitantes de la ciudad sitiada: «Víctimas de la brutalidad de la Historia, nos vengábamos de ella con nuestras historias, tejidas de ocultaciones, textos interpolados, lances fingidos: tal es el poder mirífico de la literatura» (El sitio de los sitios, 155). Cualquier explicación sobre la secuencia de acontecimientos queda puesta en entredicho por el proceso de dispersión y contaminación de los textos, hasta el punto de que los propios personajes toman conciencia de su irrealidad (162):

¿Víctimas de un asedio que años atrás hubiéramos juzgado impensable, nos hemos convertido en personajes de una Historia impuesta? ¡Alguien—los señores de la guerra y sus cómplices—escribe el argumento y nos maneja como títeres desde su atalaya! ¡La realidad se ha transmutado en ficción: el cuento de horror de nuestra existencia diaria!

Nadie controla el relato, pues es la guerra quien escribe. La escritura del desastre, según Blanchot, no es sólo lo que se escribe acerca del desastre, sino también lo que el desastre escribe: la inscripción del desastre en nuestra cultura, su huella, su rastro, su memoria. Por un lado, el desastre no debe callarse, hay que dar cuenta de él. Existe un deseo de decir, un deseo de escribir, un deseo de conocer, pero se trata de un conocimiento que no conduce a una verdad. Goytisolo recurre a lo que ha llamado una ficción extrema, a la ficcionalización de una guerra muy real para luchar contra su realidad. Una nota del autor sigue a la escena final de la novela (183):

Con mediano valor y algunos puntos de civismo, el escritor estuvo dos veces en Sarajevo durante los peores días del cerco: el horror e indignación de cuanto vio le consumen aún y tuvo que recurrir a la ficción para huir y curarse de las imágenes que a su vez le asediaban. Tal es el poder de la literatura.

Pero el sitio continúa y trescientas mil personas siguen atrapadas

en la otrora hermosa ciudad sin ninguna posibilidad de huida ni curación a la vista. Tal es el límite final de la literatura.

Dos asedios, el de la ciudad y el que sufre el escritor, y un límite que los separa, un límite o frontera del cerco, entre un adentro y un afuera, que divide también realidad y literatura. El sitio de los sitios significa ese cerco y ese límite, lo acoge y le da lugar, gracias a la proliferación de sus sentidos. Porque incluso el título de la novela de Goytisolo es polivalente, girando alrededor de los varios sentidos de la palabra sitio: se puede leer a la vez como el cerco de los cercos, o el lugar de los lugares (además del lugar de los cercos y el cerco de los lugares): es, en tanto que metáfora, un centro de condensación y multiplicación de sentidos. La novela se convierte así en el lugar de un asedio de la realidad por la escritura: dando vueltas en círculos, diseminando sus discursos, acabando en una escena que repite la escena inicial, sin proporcionar al lector una conclusión, sin cierre.

Antes de la lluvia, dirigida por Milcho Manchevski, tiene también una estructura circular, de mise en abyme. Algunas de las crónicas más eficaces y provocativas del conflicto de los Balcanes las han proporcionado películas que no muestran la guerra como tal, rechazando el poderoso impulso hacia representaciones cada vez más realistas de hazañas y catástrofes bélicas que caracterizan incluso a aquellas películas que supuestamente van contra la guerra, como Salvar al soldado Ryan (1998) de Steven Spielberg. Antes de la lluvia está entre una serie de películas que, contemporáneamente al conflicto, optan por representar la guerra en la antigua Yugoslavia de manera indirecta, como La mirada de Ulises (1995), de Theo Angelopoulos, y Underground (1995), de Emir Kusturica.

Antes de la lluvia no es estrictamente una película sobre la guerra en Bosnia, sino que se refiere a enfrentamientos étnicos en un pueblo de Macedonia, al que en 1994 no había llegado la guerra. Así esta guerra imaginaria o potencial, la guerra por venir, como la lluvia a punto de caer a lo largo de la película, significa la amenaza de una cercana guerra civil real. La indirección, en otras palabras, la figuración poética, es el recurso elegido para alejarse de la representación del acontecimiento histórico y abordar los problemas de la violencia y el conflicto desde una perspectiva más abarcadora.

La conexión de la lucha en los Balcanes con otras guerras y con un contexto europeo más amplio se consigue en la película usando Londres como la localización para toda la sección central de la película. Y a través del personaje de Aleksandar, el fotógrafo de guerra atormentado, ganador de un Premio Pulitzer, que renuncia a su trabajo con una agencia británica, deja a su amante británica, Anne, y regresa a su pueblo natal en Macedonia. La violencia se hace presente en Londres cuando un pistolero serbio dispara indiscriminadamente en un restaurante, matando al marido de Anne. Esta sección central se

titula «Rostros» y, a través de las fotos de la agencia, nos muestra los rostros de la guerra y sus víctimas alrededor del mundo. La referencia al periodismo es muy reveladora, puesto que encaja en la tendencia a hacer del corresponsal de guerra el agente predilecto para la focalización de narraciones tanto de ficción como de no ficción, reemplazando al soldado y a la víctima como la voz del testigo ocular.

La primera sección de Antes de la lluvia se titula «Palabras» y cuenta la historia de Kiril, un joven monje ortodoxo sometido al voto de silencio que protege a una muchacha musulmana albanesa, Zamira, acusada de matar a un pastor cristiano. Él es expulsado del monasterio y ella acaba siendo asesinada por su propio hermano cuando intenta escapar con Kiril. La tercera sección, «Imágenes», cuenta la historia del regreso de Aleksandar a su pueblo, su intento de romper la barrera que separa las comunidades macedonia y albanesa para ver a una antigua novia musulmana, Hana, que es la madre de Zamira, su esfuerzo para proteger a Zamira de sus propios camaradas cristianos después de que se la acuse de matar a un primo de Aleksandar, y la muerte de Aleksandar a manos de otro primo suyo.

Es obvio que la película tiene una estructura simétrica, con dos asesinatos dentro de sendas familias en relación especular entre sí. Pero lo verdaderamente impactante de esta simetría es cómo produce una incompatibilidad lógica, una aporía. La película acaba con Zamira huyendo hacia el monasterio, y con el retorno a la primera escena de la película, mostrando a Kiril y a un monje más viejo que repite las mismas palabras que dijo al principio: «El tiempo nunca muere. El círculo no es redondo». Entonces vemos el cuerpo de Aleksandar bajo la lluvia con círculos de sangre en su camisa.

La sugerencia de una estructura circular en la película, que acaba de la misma manera que empezó, es así subvertida por estas palabras enigmáticas: «El tiempo nunca muere. El círculo no es redondo», que también aparecen escritas sobre una pared de Londres en la sección central. Pero es además desarticulada por rupturas en la continuidad temporal que no nos permiten explicar la estructura circular simplemente como una ordenación no cronológica de la secuencia narrativa.

En la primera sección, Anne, la mujer británica, está inexplicablemente presente en el doble funeral en el pueblo, durante el cual vemos a Kiril corriendo a través de la montaña al fondo del plano, mientras ya está escondiendo a Zamira. El espectador no puede saber en este momento que se trata del funeral de Aleksandar y su primo, y es muy difícil darse cuenta incluso retrospectivamente, puesto que casi no vemos los rostros de los muertos. En la segunda sección, Anne está mirando fotografías de Kiril junto al cadáver de Zamira cuando recibe una llamada telefónica para Aleksandar (que

está a punto de marchar de Londres) de Kiril, que resulta ser su sobrino.

Si interpretamos todos estos datos juntos, nos damos cuenta de que es imposible reordenar la secuencia temporal de ninguna manera que tenga sentido. La última sección no puede colocarse al principio de la cronología, puesto que necesariamente sucede a la segunda, la marcha de Aleksandar de Londres. La segunda sección no puede preceder a la primera, porque incluye fotografías de la muerte de Zamira, pero la presencia de Anne en el funeral de Aleksandar situaría la primera sección después de la tercera. Estos elementos incompatibles producen una imposibilidad lógica que impide que la película alcance un cierre conclusivo. Lo que de hecho ha pasado es que la estructura de la película contradice las palabras del monje: se ha matado el tiempo al hacer el círculo perfectamente redondo, y por lo tanto aporético: la sección dos sigue a la uno, la tres a la dos, la uno a la tres, y así repetidamente… Se podría aplicar a Antes de la lluvia el título de otra película sobre la guerra en Bosnia: El círculo perfecto (1997), dirigida por Ademir Kenović, que fue la primera película bosnia estrenada tras la guerra (el rodaje iba a iniciarse en Sarajevo en la primavera de 1992, pero el cerco de la ciudad lo interrumpió). En Antes de la lluvia el tiempo cronológico de la Historia, el tiempo lineal de las narraciones épicas, ha sido derrotado por la circularidad del tiempo poético de la película. No hay cierre, no hay conclusión, y por lo tanto no se otorga ningún sentido a la violencia y el conflicto.

Es su organización circular, y su carencia de cierre, lo que autoriza una comparación entre la novela de Goytisolo y la película de Manchevski. El cineasta usa Macedonia como el trasfondo contra el cual significar toda la violencia de los Balcanes y Londres como su contrapunto europeo. Goytisolo recurre a un sitio en París como metáfora del sitio de Sarajevo, mientras Sarajevo mismo se ha convertido, como Guernica, en metáfora de otros lugares y otros conflictos. Más nombres e historias, y diferentes maneras de contarlas, para añadir a esa larga tradición que empezó en Troya, que es también el sitio de los sitios: el asedio que da lugar a todas las historias de guerra.

Pero la lectura no puede detenerse aquí sin traicionar el texto, porque a lo que nos invita es a asomarnos al otro lado de la metáfora, más allá de ese «límite final de la literatura», a esa realidad que escapa a la representación pero que es, sin embargo, inescapable. Ésa es la realidad que nos resulta inaccesible y determina la diferencia entre hablar o escribir acerca de la guerra, dando vueltas a su alrededor, como en un asedio, o estar en ella, sitiado.

Concebidos en sentido amplio, los medios son extensiones del yo, cualquier cosa—lenguaje, imagen, medios de comunicación de masas, patrones de pensamiento inculcados en una cultura—que se interponga entre nosotros y el mundo.

MARIANNA TORGOVNICK,
The War Complex

La idea de que la guerra es fotogénica, de que sus imágenes seducen, fascinan y entretienen, está sobradamente arraigada y motiva su abundante exhibición en los medios de comunicación y en productos audiovisuales para el ocio. Los dilemas éticos acerca de qué mostrar y qué no alcanzan incluso al cine de ficción, planteando de manera imperiosa la cuestión de cómo representar la guerra sin deleitarse en la violencia o explotar el horror y el sufrimiento. Es decir, ¿cómo puede hacerse una película bélica contra la guerra? Se le atribuye a François Truffaut la afirmación de que «No hay películas de guerra pacifistas». Es dudoso que Truffaut quisiera decir exactamente esto, porque su comentario se refiere específicamente a hacer una película sobre la guerra de Argel. La Primera Guerra Mundial dio pie en la postguerra a una serie de películas influyentes con mensaje antibelicista, como las adaptaciones de Sin novedad en el frente de Eric Maria Remarque, dirigida por Lewis Milestone en 1930, y Adiós a las armas de Ernest Hemingway, dirigida por Frank Borzage en 1932, hasta La gran ilusión (1937) de Jean Renoir. Omer Bartov critica que incluso una película como Sin novedad en el frente debía su gran éxito al realismo con el que representa las escenas de combate, por lo que se convirtió en el modelo a seguir por películas posteriores. Algo semejante cabe decir del remake dirigido por Edward Berger en 2022, premiado con cuatro Oscars (el doble que la versión de Milestone), aunque se aparta mucho más de la novela. Para Bartov: «La paradoja de las películas antibélicas es que cuanto más se acercan a la batalla "real" y a sus (para muchos excitantes) horrores, menos efectivas son en la evocación de sentimientos antibelicistas» (Murder in Our Midst, 157).

Encontramos una ilustración de este reto contradictorio en Jarhead, de Anthony Swofford, las memorias de un marine en la primera guerra del Golfo, cuya adaptación cinematográfica se estrenó en 2005. Swofford narra cómo antes de marchar hacia el frente los marines en el campo de entrenamiento alquilaban las más explícitas películas de guerra, especialmente las de Vietnam, para una sesión de cine y cerveza con la que animarse para el combate. En la película, dirigida por Sam Mendes, la proyección elegida es la secuencia del

ataque de los helicópteros en Apocalypse Now, al son de la Cabalgata de la Valquirias (Jarhead, 7-8):

Se dice que muchas películas sobre Vietnam están contra la guerra, que el mensaje es que la guerra es inhumana, pero basta ver lo que ocurre cuando entrenas a jóvenes estadounidenses a luchar y a matar: se ponen a luchar y a matar por todas partes, olvidan sus objetivos y profanan el país entero. De hecho, todas las películas sobre la guerra de Vietnam son belicistas, no importa cuál sea el supuesto mensaje, la intención que tuvieran Kubrick o Coppola o Stone. El señor y la señora Johnson en Omaha o San Francisco o Manhattan verán las películas, sollozarán y decidirán de una vez por todas que la guerra es inhumana y terrible, se lo dirán así a sus amigos en la iglesia y a su familia, pero el cabo Johnson en Camp Pendleton y el sargento Johnson en Travis Air Force Base [...] y el soldado de primera Swofford en Twentynine Palms Marine Corps Base miran las mismas películas y los excitan, porque la brutalidad mágica de las películas celebra la terrible y despreciable belleza de su destreza para el combate. Lucha, violación, guerra, pillaje, incendio. Las imágenes cinematográficas de muerte y carnicería son pornografía para el militar; con el cine estás acariciando su polla, haciendo cosquillas en sus pelotas con la pluma rosa de la historia, preparándolo para su auténtico Primer Polvo. No importa cuántos señor y señora Johnson sean antibelicistas: los que de verdad matan y saben cómo usar las armas no lo son.

Este pasaje identifica por lo menos un par de elementos problemáticos para la representación visual de la guerra. El primero es que ciertos productos culturales, en este caso el cine, por su tendencia épica, hacen la guerra atractiva y estimulan la disposición al combate. Esta visión de la épica como propaganda de guerra se demuestra en el programa del Pentágono para ceder gratuitamente equipamiento militar, como helicópteros y tanques, a cambio de poder asesorar y sugerir cambios en la redacción del guion, porque tratan el cine bélico como un anuncio publicitario para el reclutamiento. Relatos y películas alimentan nociones preconcebidas acerca de cómo es la guerra y generan expectativas que luego chocan con la realidad de la experiencia del frente, un contraste que la tradición literaria ha puesto de manifiesto desde La cartuja de Parma. Fuera de la literatura encontramos una percepción semejante en el testimonio de excombatientes como Swofford y como Josh Cruze, un marine que estuvo a los diecisiete años en Vietnam (cit. en Bourke, Sed de sangre, 36):

Las pelis de John Wayne. Éramos invencibles. Por tanto, cuando nos llevaron a… la guerra, todos llegamos con esta actitud: «Venga, vamos a eliminarlos. Nada puede pasarnos». Hasta que vimos la realidad y no fuimos capaces de lidiar con ella. «Esto no debía ocurrir,

no estaba en el guion. ¿Qué está pasando? Este tío de verdad está desangrándose y gritando a todo pulmón».

El segundo aspecto de la escena de Jarhead es quizá específico de la representación audiovisual, puesto que plantea la posibilidad de que el propio realismo del espectáculo cinematográfico incremente la gratificación pornográfica de las imágenes de violencia, independientemente del mensaje crítico que la película aspire a transmitir. De este modo se conectaría la estetización de la violencia con una hipotética propensión atávica a su disfrute, particularmente marcada en el macho de la especie, y que explotan tanto el cine bélico como los videojuegos. En consecuencia, se plantea de inmediato, como hace Swofford, la cuestión de si la propensión épica es inherente al medio o si cabe realizar una película contra la guerra que muestre el combate tal cual es, poniendo así en entredicho la tan extendida premisa de que la más eficaz crítica contra la guerra es mostrar su verdadero rostro.

La respuesta estaría quizá en reconocer que no hay un único «verdadero rostro» de la guerra, ni una sola manera de interpretarlo, y que cuando hablamos de mostrarla «tal cual es», tras este objetivo se oculta un montón de supuestos acerca de las capacidades del realismo. Habría que reformular la pregunta en términos de poética realista y de la utilización de los recursos y convenciones de un género concreto, el cine bélico, para resolver si dentro del marco de dichas normas puede construirse un discurso contra la guerra o si, por el contrario, el modelo genérico impone una tendencia ideológica intrínseca. Es decir, si, por ejemplo, Salvar al soldado Ryan (1998), de Steven Spielberg, puede entenderse como un alegato contra la guerra, por mucho que la secuencia del desembarco quiera mostrar con el máximo realismo todo el horror de la experiencia subjetiva de la batalla, cuando en su conjunto se ajusta con notable precisión a las convenciones dominantes del género bélico. El mismo año, sin embargo, Terrence Malick consigue apartarse de este modelo hegemónico con La delgada línea roja, una película en la cual se transgreden tanto las convenciones del realismo como las de la representación del combate.

Los medios disponibles para la representación visual han cambiado paralelamente a los avances tecnológicos en la conducción de la guerra. Se podría decir que el cine desempeña ahora el papel que ocupó Homero en relación con Troya. El cine es el principal vehículo del discurso épico, el lugar de los héroes. Los cambios en la industrialización de la muerte que tuvieron lugar en la Primera Guerra Mundial coincidieron con el inicio de la disponibilidad del cine como tecnología capaz no sólo de documentar los acontecimientos, sino también de producir ficciones narrativas que contribuyen a su interpretación. El cine y el vídeo pueden considerarse hoy en día las

formas dominantes en la representación realista de la guerra. En la cultura contemporánea, la narrativa audiovisual en sus diversas formas (documental, reportajes de televisión, películas de ficción) es, con mucho, la fuente más influyente de representaciones de la guerra.

Constatar que es difícil hacer una película de guerra contra la guerra no significa que sea imposible, como ha quedado demostrado con el comentario de Antes de la lluvia. De entrada, hay que tener en cuenta que la experiencia del soldado en el combate no es la única propia de la guerra, y de hecho es cada vez más minoritaria. Desde otras perspectivas, los horrores son más evidentes y la gesta épica brilla por su ausencia. Son muchas las películas sobre la guerra que rehúyen el acercamiento épico centrándose en experiencias distintas de las del combate u organizando el relato según esquemas narrativos que se apartan de la norma. Bartov contrapone al modelo de cine bélico ejemplificado por Sin novedad en el frente películas como La gran ilusión, de Jean Renoir; Juegos prohibidos (1952), de René Clément; La infancia de Iván (1962), de Andréi Tarkovski; Masacre: ven y mira (1985), de Elem Klímov, o La vida y nada más (1989), de Bertrand Tavernier. La mayoría de ellas se apartan, espacial o temporalmente, de la experiencia del frente y en particular del punto de vista del guerrero: las de Clément, Tarkovski y Klímov se focalizan en niños o adolescentes; Renoir sitúa en la retaguardia el diálogo entre prisioneros de guerra y sus carceleros, observando la afinidad de clase entre los oficiales, y Tavernier se traslada a la postguerra y al empeño por identificar a los desaparecidos y buscar el cadáver idóneo para enterrar en el monumento al soldado desconocido.

Se puede ampliar la lista de películas antibelicistas, pero tampoco pretendo ser exhaustivo. Si nos limitamos, para no ir más lejos, a los ecos de la Primera Guerra Mundial, el papel de los muertos que exigen responsabilidades a los vivos es el tema Yo acuso de Abel Gance (en sus versiones de 1919 y 1938, referidas a una guerra pasada u otra por venir). Senderos de gloria (1957), de Stanley Kubrick, y Rey y Patria (1964), de Joseph Losey, se centran en la injusticia de los consejos de guerra por presunta cobardía, y El puente (1959), de Bernhard Wicki, se vuelve a fijar en la infancia y cuenta una historia trágica de niños a quienes se hace combatir como soldados.

Una de las denuncias de la guerra más impactantes de la historia del cine es Johnny cogió su fusil (1971), de Dalton Trumbo, que adaptó y dirigió (con la colaboración de Luis Buñuel en el guion) la novela que escribió en 1938 y se publicó dos días después de la declaración de guerra en Europa. La novela reflejaba debates políticos nacionales y respondía a la posición ideológica del autor, pero el propio Trumbo era muy consciente del contexto de recepción cambiante cuando retiró la novela de circulación en 1941. En el

momento del pacto germano-soviético, esta novela pacifista fue explotada por los partidarios de la no intervención de Estados Unidos, entre ellos el Partido Comunista al que Trumbo pertenecía, pero tras la invasión de la Unión Soviética por Alemania, el autor y los editores decidieron retirar la novela hasta el final de la guerra para no dar argumentos a favor de la no intervención a la extrema derecha. Cuando Trumbo hizo la película, interpelaba políticamente un contexto distinto, el de la guerra de Vietnam: como ocurre con Matadero cinco, la referencia a una guerra sirve para denunciar otra. Y aún ahora mantiene su capacidad de impacto. Sin embargo, Johnny cogió su fusil no fue en ningún momento, ni siquiera cuando se publicó por primera vez, una obra contra la Primera Guerra Mundial. La evocación de aquella guerra servía contra guerras futuras, exactamente como Yo acuso de Gance en 1938.

Es la historia de un joven soldado, Joe Bonham, que pierde toda la parte frontal del rostro por la explosión de un obús y luego le amputan todas sus extremidades en el hospital. No puede ver, ni oír, ni hablar, y cualquier movimiento se interpreta como un espasmo nervioso porque nadie cree que su cerebro tenga actividad consciente. Cuando se las arregla para comunicar a través del código Morse que quiere que lo maten para dejar de sufrir o que lo paseen por el país en una vitrina para mostrar a los ciudadanos el verdadero rostro de la guerra, no se le concede ninguno de sus deseos.

Johnny cogió su fusil carece de todo sentido épico o justificación positiva, es una condena intemporal de la guerra, sin concesiones. Es un recordatorio de que siempre, en algún sitio, en un lugar oscuro y escondido o en una habitación de hospital, alguien sufre sus consecuencias, mientras que, distraídamente, seguimos con nuestras vidas. Es una declaración pacifista que encuentra en la típica herida de los gueule cassée de la Primera Guerra Mundial una forma de romper la barrera entre la vida y la muerte: una conciencia sin un cuerpo utilizable. Y el lector o espectador participa en la comunicación de una experiencia que es exteriormente silenciosa. Aunque, por universal que sea el alcance de este mensaje contra la guerra, el horror extremo de la condición de Joe se relee de manera diferente en cada época en que vuelve a contarse la historia.

Todas estas películas contradicen la presunta afirmación de Truffaut. Las estrategias empleadas son distintas, y en algunas de ellas la guerra no aparece como tal, pero tienen en común la posición éticamente beligerante de su discurso y el apartarse de las convenciones del cine bélico. En todas estas películas se plantea un discurso que para ser legible requiere la conciencia del modelo con el que rompe y de su peligrosa capacidad de apropiación ideológica: son propuestas alternativas en la medida en que tienen en cuenta y consiguen evadir la seducción estética de las imágenes de guerra.

Un caso aparte lo constituye el cine documental, que no está exento de la tentación épica, pero cuyo sistema discursivo permite que haya abundantes ejemplos de películas críticas que retratan la experiencia del frente. Sin ir más lejos, La batalla de San Pietro (1945), uno de los cuatro documentales que encargó el ejército estadounidense a John Huston, fue censurada por transmitir una visión poco acorde con la línea oficial y se recortaron algunos de los planos de soldados estadounidenses muertos. Huston fue más lejos, en Que se haga la luz (1946), sobre el tratamiento de los veteranos que sufrían síndrome de estrés postraumático, que el ejército se negó a exhibir y retiró de la circulación durante treinta y cinco años, hasta que se estrenó en 1981.

Estos documentales muestran que los recursos tecnológicos y estéticos para la representación cinematográfica de la guerra estaban desarrollados y maduros en la Segunda Guerra Mundial y, en lo sustancial, no estaban muy lejos de los actuales. Entre las dos guerras mundiales, la Guerra Civil española fue, como en otros aspectos, un campo de pruebas. No sólo coincidió con una tecnología cinematográfica más evolucionada, sino que se convirtió en un laboratorio de experimentación del uso del cine como propaganda. La guerra que se libró en el campo de batalla ideológico se proyectó en las pantallas del mundo. La interpretación de que el conflicto español fue un ensayo para la Segunda Guerra Mundial puede aplicarse, por lo tanto, no sólo a la confrontación ideológica o las operaciones militares, como el bombardeo de poblaciones civiles, sino también a su expresión cinematográfica.

Algunas de aquellas películas sobresalen como obras maestras del cine documental y han sido una fuente de modelos narrativos y material de archivo, aunque no necesariamente por su fidelidad a los hechos históricos, puesto que parte de aquella producción desdibujaba los límites entre documento y ficción. Al estar al servicio de la propaganda, en los documentales rodados durante el conflicto se acentuaba obligatoriamente la dimensión épica. Tierra de España (1937), de Joris Ivens, estaba parcialmente ficcionalizada, y obviamente la forma en que se produjo Sierra de Teruel (1939), de André Malraux, tan cerca de la acción, le da a la ficción la pátina y el estatus de un documento histórico. Podemos ver el mismo metraje, no tan abundante como podría parecer y rodado en buena parte por los operadores soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev, utilizado una y otra vez con diferente montaje, e incluso con un mensaje político opuesto. The Good Fight, por ejemplo, que en 1984 cuenta la historia de la Abraham Lincoln Brigade, utiliza imágenes del documental alemán de 1939 La legión Cóndor. Al margen de estos condicionantes políticos, algunas de las películas que más efectivamente retratan la

Guerra Civil española provienen de esta tradición documental, entre ellas, Morir en Madrid (1962), de Frédéric Rossif (que tuvo una réplica del lado franquista en ¿Por qué morir en Madrid? [1966], de Eduardo Manzanos), y La vieja memoria (1977), de Jaime Camino. Sin embargo, estos documentales abordan sólo tangencialmente la experiencia cotidiana de la guerra para combatientes y civiles, y sus aspectos traumáticos.

A pesar de que España es un país definido, hasta el día de hoy, por la huella de una guerra civil, su cinematografía, tanto documental como de ficción, ha pasado de puntillas por las dimensiones más violentas de aquella lucha y nunca se ha involucrado en una reflexión sobre el significado y la naturaleza de la guerra, sobre lo que hace la guerra a quienes luchan y quienes la padecen. Para un país que está tan masivamente en contra de la guerra y su legado, el cine español ha sido tímido en la enunciación de un discurso antibelicista fundamentado en cómo se luchan las guerras, como si las circunstancias específicas de la Guerra Civil hubieran oscurecido los aspectos que comparte con cualquier guerra. Hay que esperar a una película como Guerreros (2002), de Daniel Calparsoro, que habla de otra guerra distinta: cuenta la historia de un pelotón de soldados españoles, del cuerpo de ingenieros, sin experiencia de combate, asignados a las fuerzas de la ONU en Kosovo, que han de luchar contra serbios y kosovares por la supervivencia. Es un campo de batalla extranjero en el que se libra otra guerra civil. A través de este desplazamiento y este distanciamiento de las circunstancias históricas españolas, Calparsoro construye un relato con un alcance más amplio. Al igual que En tierra de nadie (2001), de Danis Tanović, situada en Bosnia, Guerreros invita a una doble lectura: el momento y el lugar específicos anclan el conflicto en su contexto histórico y político, a la vez que subrayan la representación de la experiencia humana del combatiente.

La doble lectura con un alcance metafórico es la que explica que La caza (1966), de Carlos Saura, no esté incluida en la mayoría de los catálogos sobre cine de la Guerra Civil española, porque no tiene lugar durante la guerra, aunque remite a ella y es la película que más críticamente la representa. En ella un grupo de excombatientes que lucharon al lado de Franco, junto con un hombre más joven, un representante de la generación que no vivió la guerra, van de caza en una zona que había sido un antiguo campo de batalla durante la guerra y acaban recreando el derramamiento de sangre que dividió el país. En el acto final de destrucción mutua, la violencia de la caza se funde con la violencia de la guerra, una metáfora que ya exploró con sentido anticipatorio Jean Renoir en La regla del juego (1939). Como en la de Renoir, la película deja de narrar una cacería para convertirse

en un síntoma de la decadencia de una sociedad; en el caso de la española, nacida de la guerra y fundamentada en la memoria y la perpetuación de la violencia.

Frente a estas estrategias indirectas de cierto cine de ficción, el documental es un instrumento eficaz del discurso testimonial. Pierre Schoendoerffer escribió una novela, Sangre en Indochina (1963), sobre su experiencia en la guerra de Indochina y él mismo dirigió la adaptación al cine en 1965. Se trata de una ficcionalización muy próxima al estilo documental y el historiador Anthony Beevor elogió su realismo y dijo que para él era la mejor película de guerra. Schoendoerffer fue camarógrafo militar en la batalla de Diên Biên Phu, pero antes de la rendición francesa destruyó todo su equipo y el material rodado. Reconstruyó mucho después aquella experiencia en otro docudrama de gran presupuesto, Diên Biên Phu (1992), coproducido con Vietnam y considerado una gran película bélica del cine francés. Sin embargo, Schoendoerffer no pudo completar el documental sobre la guerra en la que participó hasta que en 1966 un canal de televisión francés le ofreció la oportunidad de regresar a Vietnam para integrarse con su equipo de filmación en un pelotón del ejército estadounidense, con la argumentación de que era la continuación de la misma guerra. De aquellas seis semanas de rodaje en primera línea surgió La sección Anderson (1966), en la que Schoendoerffer aprovecha sus conocimientos y visión de veterano de guerra para acompañar a los soldados en todas las operaciones. La unidad elegida formaba parte de la 1.ª División de Caballería aerotransportada, la misma que el año anterior participó en la batalla de Ia Drang descrita en Cuando éramos soldados… y jóvenes, de Moore y Galloway, donde el pelotón liderado por el teniente Joseph B. Anderson Jr. intervino en una arriesgada operación de rescate de sus compañeros rodeados por el enemigo. El documental de Schoendoerffer, premiado con un Oscar y un Emmy, es uno de los retratos más rigurosos de la experiencia del combatiente en el frente. Muestra la rutina agotadora de los soldados, la batalla real desde cerca, a los heridos y a los muertos. Es comparable por la proximidad de sus imágenes a la acción a La batalla de San Pietro de Huston y a La columna Chamanov (1997), dirigida por Thibaut d'Oiron y Annie Daubenton, basada en el extenso material de vídeo que filmó en la primera guerra de Chechenia uno de los soldados de la unidad que da título a la película, Konstantin Kamroukov, y en su testimonio personal.

Lo que sabemos y lo que no sabemos sobre una guerra tiene mucho que ver hoy en día con lo que se nos permite ver. El acceso a las imágenes es un factor determinante en la formación de la opinión pública y en su manipulación. Las estrategias para liberar o rescatar

las imágenes de los canales de circulación estrechamente controlados y volver a inscribirlas al servicio de discursos críticos son formas de resistencia contra la manipulación de la información. Este ejercicio político tiene lugar en la encrucijada entre los medios de comunicación y las artes, como en el caso de Prisioneros del Cáucaso (2002), el documental de Yuri Khashchavatski sobre la segunda guerra de Chechenia, cuando el acceso al frente de los medios independientes se restringió severamente, que aprovecha los recursos del periodismo televisivo y el cine mientras utiliza los escritos de Lev Tolstói sobre el Cáucaso como referencia de fondo e hilo conductor narrativo.

En Ucrania se está combatiendo ahora mismo y esta falta de un intervalo temporal hace difícil que se den respuestas distanciadas. Vemos la guerra sobre todo a través de los medios de comunicación, que muestran sólo aquello que a las partes contendientes les interesa desvelar. Sin embargo, a pesar de la proximidad, contamos ya con algunos registros fílmicos que muestran la guerra de Ucrania, en especial si tenemos en cuenta el aleccionador repertorio de películas sobre la fase preliminar del conflicto, desde la anexión rusa de Crimea y la intervención en apoyo de los separatistas en el Dombás en 2014. De esto hace ya unos cuantos años y en este período se han producido varias películas, en especial documentales, que reflejan los orígenes del actual conflicto, a las que hay que añadir las primeras estrenadas tras la invasión rusa del 24 de febrero de 2022. Es en su mayor parte un cine militante, que toma partido, como hicieron en su momento Tierra de España y Sierra de Teruel, y no es sorprendente que así sea. Esta toma de posición política no conlleva que su discurso sea épico, puesto que se centra a menudo en los horrores de la guerra, en la fractura sufrida por las familias, en la experiencia de quienes han tenido que abandonar la vida civil para luchar en el frente.

El ucraniano Vitali Manski dirigió en 2016 el documental Relación familiar, sobre una familia desperdigada por todo el país: Lviv, Odesa, Crimea, Sebastopol y la zona separatista, cuya separación no es sólo geográfica sino también ideológica, pues antes de la invasión ya están divididos entre nacionalistas y prorrusos. En 2022 realizó Frente del Este, en el que, tras empezar la guerra, sigue durante seis meses a unos amigos que se alistan voluntarios en un escuadrón de primeros auxilios. La guerra de Oleg (2017), dirigida por Simon Lereng Wilmont, es un acercamiento documental y contemporáneo al tema de La infancia de Iván, de Tarkovski: la guerra vista a través de los ojos de un niño, en este caso el pequeño Oleg, que vive con su abuela y su primo en una zona próxima al frente. En Esta lluvia nunca cesará (2020), de Alina Gorlova, el punto de vista es el de un voluntario de la Cruz Roja. Trincheras (2021), de Loup Bureau, se sitúa en el momento anterior a Frente del Este de Manski: refleja la experiencia de quienes

combatían en una guerra callada, lejos de la atención internacional, antes de la invasión rusa de 2022.

El director ucraniano de origen bielorruso Serguéi Loznitsa ha construido un retrato caleidoscópico de los avatares del antiguo mundo soviético que funciona como un diagnóstico, a menudo sin comentario autorial, de la situación actual. Algunos de sus documentales realizados con material de archivo se remontan a los antecedentes históricos en la Segunda Guerra Mundial, como Bloqueo (2005), sobre el sitio de Leningrado; Babi Yar. Contexto (2021), sobre la matanza de los judíos de Kyiv en el barranco de Babi Yar en septiembre de 1941, y el más reciente, Sobre la historia natural de la destrucción (2022), basada en el libro de W. G. Sebald sobre los bombardeos aliados de Alemania. En Donbass (2018), Loznitsa recurre a la ficción para denunciar la corrupción y el caos en los territorios controlados por los separatistas prorrusos antes de la invasión. En su conjunto, la cinematografía de Loznitsa, incluidas las películas que no tratan sobre la guerra, combinan la perspectiva histórica y la contemporánea para construir un retablo que ayuda a entender los antecedentes y las condiciones de posibilidad del conflicto actual: la memoria de guerras pasadas que subyace a la construcción ideológica de la identidad nacional propia y la del enemigo como caldo de cultivo para guerras futuras. La función del documento y del cine como arma política se funden.

La reciente 20 días en Mariúpol (2023), de Mstislav Chernov, es un testimonio desgarrador de las atrocidades de la guerra en Ucrania. Un equipo de reporteros de Associated Press se encontró atrapado durante veinte días en la ciudad portuaria e industrial de Mariúpol, en la costa del mar de Azov, durante el asalto de las tropas rusas al principio de la invasión. El equipo logró escapar milagrosamente con vida y con el material filmado antes del final del asedio, que duró hasta mayo de 2022. En aquellos días se concentraron en filmar el sufrimiento de la población civil, los bombardeos de hospitales, los niños fallecidos, las fosas comunes y la destrucción de la ciudad. La película tuvo una amplia repercusión y recibió numerosos premios, entre ellos un Pulitzer, pero por encima de todo constituye un registro visual de lo ocurrido, utilizable quizá en futuras investigaciones sobre crímenes de guerra, y una prueba de la capacidad del cine para articular un duro alegato contra la guerra.

La guerra de Ucrania nos ha devuelto a patrones familiares, en buena medida antiguos y que creíamos en muchos aspectos superados e irrepetibles, tanto en la forma de conducir la guerra como en su representación visual: la invasión de un Estado por otro en territorio europeo, el enfrentamiento entre dos ejércitos regulares en una guerra de desgaste, con trincheras, tanques, artillería, bombardeos de

ciudades, oleadas de desplazados y refugiados. Vuelven las mismas imágenes: civiles cobijándose en sótanos, edificios en ruinas, paisajes devastados, cadáveres, soldados agotados, llanto. Y las que no vemos, como las de violaciones y torturas. Todo ello envuelto en una guerra de comunicación y propaganda.

Las viejas formas coexisten con las nuevas. Puede decirse lo mismo de las tecnologías de la violencia y las de la representación: el machete o la bayoneta no han desaparecido con el misil inteligente. En Ucrania los drones, empleados por ambos bandos, han demostrado su eficacia en la guerra convencional, pero el documental Drone (2014), de la directora noruega Tonje Hessen Schei, desvela su uso en la guerra encubierta de la CIA en Afganistán, Pakistán y Yemen, y los efectos tanto en quienes los operan a distancia como en los civiles a quienes sobrevuelan y padecen sus ataques. El dron es a la vez un arma de guerra y una tecnología de la visión. Modifica las condiciones de participación en la violencia y su representación. Distorsiona las limitaciones de espacio y tiempo de la batalla que expusieron Stendhal y Tolstói. A la vez, aleja del combate al combatiente (que ya no es necesariamente un militar) y se acerca al enemigo, comprimiendo el tiempo de la transmisión de la información y las órdenes y el del disparo. Como con los satélites, todo es visible en tiempo real, y, sin embargo, esas imágenes se ocultan al público para mostrar las que tienen referencias ancestrales y nos devuelven a las guerras de siempre. Muchas cosas han cambiado, pero el problema de los límites de la representación de la guerra continúa bajo nuevos condicionantes. El cine no deja de ser un medio limitado. No puede registrar todo lo que sucede en todo momento en todos los lugares. Y la guerra hace precisamente esto: abarca una multiplicidad de tiempo y espacio. Como fenómeno complejo, la guerra escapa a su captación por cualquier medio de representación, no importa cuán realista sea.

La pregunta acerca de si la pantalla cinematográfica puede ser vehículo de un discurso contra la guerra debe reformularse necesariamente en una época sin duda muy distinta de cuando hablaba Truffaut. No estamos sólo ante el problema de si el cine bélico es incompatible con el pacifismo, ni de si es preferible mostrar la experiencia de soldados o civiles, si el cine de ficción o el documental es más capaz de representar la realidad del combate o de la guerra. Si proyectamos la escena del desembarco en la playa de Omaha en la película de Spielberg junto con el metraje documental que se ha conservado, sin duda nos impactará emocionalmente más la reconstrucción ficcional, más verosímil, aunque sea menos auténtica. Sin embargo, esta dicotomía está superada. Las tecnologías visuales y de la comunicación han convertido a los combatientes en proveedores de imágenes de guerra. Tanto los miembros de unidades del ejército

encargados oficialmente de documentar visualmente las acciones, como ocurrió con la captura de Sadam Hussein, como los soldados que van por libre, a veces contraviniendo las ordenanzas, como en el caso de La columna Chamanov, aportan una fuente adicional para construir el archivo visual de la guerra. La distancia entre la cámara y la acción, que resta impacto a las filmaciones documentales de Normandía, se ha ido acortando hasta que el aparato está en manos del propio combatiente, ahora en forma de teléfono móvil. Los soldados no escriben tantas cartas o diarios, porque pueden llamar a casa y porque recurren a otras tecnologías de comunicación. El archivo se ha ampliado con sus aportaciones a las redes sociales y encontramos su testimonio en vídeos, fotografías o blogs, que ofrecen una forma diferente de narración. El documental Agua plateada, autorretrato de Siria (2014), de Wiam Simav Bedirxan y Ossama Mohammed, es una recopilación de imágenes filmadas con móviles por centenares de ciudadanos y colgadas en YouTube que nos ofrecen una visión brutal y desgarradora de la guerra en Siria, a corta distancia, sin estetización y sin filtros. Los medios de producción de la imagen están en manos de la ciudadanía, la visualización deja de estar mediatizada por el poder y son los propios testigos quienes emiten su relato. Podemos considerarlo un documental realizado con material de archivo, pero no es un archivo del pasado sino de la actualidad inmediata, la misma de la que se alimentan los medios de comunicación. Del mismo modo las tecnologías digitales de la visión que hacen de cada ciudadano un cámara han transformado la circulación de la información, y pueden hacer lo mismo con el cine.

A las transformaciones tecnológicas introducidas por los móviles cabría añadir la realidad virtual y los videojuegos. La interacción entre tecnologías de la imagen favorece que realidad y ficción se confundan: el simulador de mentiras que sirve para divertirse se parece al simulador de verdades que prepara para matar. El artista Harun Farocki realizó cuatro instalaciones de vídeo, Serious Games (2009-2010), acerca de los simuladores de entrenamiento militar, combinando imágenes filmadas y las generadas por ordenador. Ante la dificultad de distinguir entre lo real y lo simulado, se acentúa la desconfianza hacia la imagen, a pesar de lo decisivo de su papel instrumental y el incremento del acceso a las mismas, precisamente porque nos movemos en un entorno sobresaturado de imágenes que dificulta su diferenciación. Mientras simuladores y videojuegos nos hablan del combate y la acción, las imágenes de la guerra nos muestran ruinas, cadáveres, heridos, desplazados…, los padecimientos tanto de los civiles como de los combatientes. Imágenes que nada tienen de épico y que acaban pareciéndose hasta el punto de ser indistinguibles.

9
POLÍTICAS DEL RECICLAJE

La batalla por controlar las imágenes de guerra no estará separada de la guerra, sino que formará parte de ella.

DAVID D. PERLMUTTER,
Visions of War

Las fotografías de conflictos bélicos y de los desastres que los acompañan están entre las de mayor circulación mediática internacional y constituyen uno de los archivos visuales más reutilizados, sobre todo porque algunas de dichas imágenes pasan a convertirse en los iconos mediante los que se identifica un determinado acontecimiento histórico.

Richard Serra produjo antes de las elecciones presidenciales estadounidenses de 2004 un póster con intención movilizadora en el cual el conocido perfil del prisionero de Abu Ghraib encapuchado iba acompañado de un mensaje que no podía ser más explícito: STOP BUSH. La dimensión política se pone en evidencia cuando el icono se hace tan familiar y reconocible que puede ser evocado e interpretado no ya como simple documento, sino como discurso. La imagen del encapuchado con apariencia de crucificado adquiere su potencia icónica a partir de su composición y de un amplio contexto de asociaciones implícitas y contradictorias—un prisionero musulmán torturado por soldados cristianos en una posición que evoca la de Cristo—que la han convertido en un símbolo recurrente.

La imagen original es una fotografía de guerra, en un sentido amplio. Es uno de los iconos más directamente identificables con la guerra de Irak: en «Ante la tortura de los demás», Susan Sontag sostenía que en el museo visual de nuestra memoria estas fotografías se convertirán probablemente en el momento definitorio que resume el recuerdo de aquella guerra, como lo es para la de Vietnam la imagen de la niña desnuda huyendo del bombardeo de napalm tomada por Nick Ut. Lo segundo es que la pieza de Serra tiene una orientación performativa: es literalmente un ejercicio de propaganda que busca obtener un efecto político en el espectador, cosa que no ocurre con la fotografía original, a la que también cabe atribuir una función performativa, pero en este caso ligada al propio abuso, a la tortura y a la humillación de la víctima. En tercer lugar, hay que admitir que obviamente la pieza de Serra no consiguió el efecto buscado, Bush ganó las elecciones: una posible lección sobre la capacidad del arte de influir en los acontecimientos políticos, pero sobre todo una confirmación de lo que Stephen Eisenman llama El efecto Abu Ghraib, que consiste en el efecto de no tener ningún efecto. Esta falta de efecto no se refiere ya a la intervención artística, sino a la

propia documentación fotográfica de las atrocidades entendida no como discurso político, sino como prueba de que tuvieron lugar.

La masiva indiferencia ante estas imágenes por parte de la mayoría del electorado estadounidense no ha impedido que en otros contextos y por otros agentes su circulación haya generado muy variadas reinterpretaciones de carácter político: ha aparecido en diversas iniciativas de activismo, en grafitis y carteles en ciudades musulmanas, en cómics y en caricaturas. En Cloning Terror W. J. T. Mitchell comenta algunos de estos ejemplos de reciclaje del icono. El mismo año de la pieza de Serra, Forkscrew Graphics realizó una intervención de arte público, iRaq/iPod, en la que superponía la misma silueta del encapuchado en los anuncios de iPod entre las viñetas de gente bailando. El artista iraquí Salah Edine Sallat realizó un mural en Ciudad Sáder, un barrio de Bagdad, que conectaba, literalmente con cables eléctricos, una Estatua de la Libertad con capucha del Ku Klux Klan y el prisionero de Abu Ghraib. También en 2004 el artista chileno Elías Adasme produjo una serie gráfica digital titulada Recreando a Goya en Abu Ghraib en la cual yuxtapone grabados de Los desastres de la guerra y las fotos de la cárcel, incluida la del preso encapuchado en la pieza titulada «Visión orwelliana del Santo Oficio».

Existe por lo tanto un variado repertorio de reciclaje del icono que confirma el grado de reconocimiento, su función testimonial y su potencial político. De todos estos ejemplos, quizá sea el proyecto de los googlegramas que Joan Fontcuberta ha dedicado a algunas fotos de Abu Ghraib el que más directamente incide en un par de aspectos muy relevantes del fenómeno: el marco discursivo de la interpretación y el proceso de recontextualización, ligado al sistema de circulación de la fotografía digital. El procedimiento de creación de los googlegramas consiste en recomponer la fotografía mediante un fotomosaico generado por un programa informático a partir de imágenes extraídas de internet usando como criterios de búsqueda en Google una selección específica de términos. Siguiendo este método, Fontcuberta ha reproducido, entre otras, las fotografías de la soldado Lynndie England llevando a un preso iraquí atado con una correa de perro (Abu Ghraib, 2004), de un preso acorralado por un perro (Monstruosidad, 2010), de una cabeza destrozada durante un interrogatorio en la prisión (Tortura, 2010), un charco de sangre en una celda (Resiliencia, 2010) y de un preso con los brazos en cruz cubierto de excrementos (Maligno, 2010).

Cada uno de los googlegramas está generado mediante una secuencia verbal distinta. La que dedica a la foto del encapuchado con los brazos en cruz, que va acompañada por la de un ciudadano iraquí que reproduce la tortura sufrida (aunque no se dice que sea la misma

persona en las dos fotos), se titula Crucifixión (2006) y está compuesta por un fotomosaico de diez mil imágenes que responden a la búsqueda de las palabras crucifixión, sacrificio, martirio, suplicio, flagelación, ejecución, viacrucis, cadalso, gólgota, ecce homo y redención.

Las imágenes vienen por lo tanto preinterpretadas, son leídas a partir de una matriz conceptual dada, que no se limita a acompañarlas en forma de pie de foto o de contexto discursivo, sino que está inscrita en la imagen misma como condición de posibilidad. Cualquier objetividad o neutralidad de la fotografía queda puesta en entredicho. Adquiere aquí un sentido distinto la noción de «documento» o «testimonio» vinculada a la fotografía. Fontcuberta no propone estas imágenes como registro mecánico de un acontecimiento, como producto inmediato de un haber estado allí, sino como resultado de una sucesión de mediaciones. Se trata de la imagen ya en circulación, sobredeterminada por el contexto de recepción. No viaja sola, ni por lo tanto habla por sí misma, sino que la acompaña una carga semántica acumulada en los sucesivos tratamientos a los que ha sido sometida: judiciales, mediáticos, políticos, pornográficos, etcétera.

Es la imagen expuesta, no sólo en el marco de un espacio artístico institucionalizado, la galería o el museo, sino expuesta a las miradas del público global, convertida en parte del archivo colectivo de nuestra memoria visual. El concepto de «exposición», tan propio del mecanismo fotográfico, deriva hacia implicaciones performativas y éticas. La exposición de la desnudez de las víctimas humilladas, parte integral de su humillación, se contrapone a la necesidad de exponer el abuso, para documentarlo y probarlo, y la de exponer la imagen a la interpretación, que la califica y le da nombre: la califica y le da el nombre de tortura. Es sintomático que el mismo gobierno que, mirando hacia otro lado, incentivó que los abusos tuvieran lugar (oculto) en Abu Ghraib, intentara por todos los medios evitar la difusión de las fotografías en las que ese lugar quedaba expuesto a la mirada pública apelando, irónicamente, a la protección de la intimidad de las víctimas.

Se trataba de pruebas «inconvenientes». Uno de los primeros ejercicios críticos de recontextualización de las fotografías de Abu Ghraib, sin manipulación ni intervención artística, fue la exposición titulada «Inconvenient Evidence», comisariada por Brian Wallis, en el International Center of Photography de Nueva York (17 de septiembre-28 de noviembre de 2004) y en The Andy Warhol Museum de Pittsburg (3 de octubre de 2004-2 de enero de 2005). Una veintena de fotos se mostraban en el formato que circulaba en internet, impresas sobre papel corriente, sin enmarcar, y sin pretensiones estéticas ni de «calidad» fotográfica, en su versión documental más desnuda, acompañadas de imágenes de la reacción de civiles iraquíes

a la aparición de las fotografías. Según la descripción del comisario en la presentación en línea, el objetivo de la exposición era generar un debate acerca de lo que significan estas imágenes, no sólo lo que muestran, sino lo que dicen sobre cómo usamos las imágenes para dar forma a nuestra comprensión de la realidad. Y precisaba además que estas fotografías planteaban interrogantes morales inquietantes acerca del lugar de la fotografía en nuestra cultura.

Los espectadores del documental de Errol Morris Standard Operating Procedure (2008) sobre los abusos en la prisión de Abu Ghraib se dan cuenta pronto de que el tema de la película no son los abusos en sí, sino el hecho de que fueran fotografiados. En primer lugar, porque las fotografías los dan a conocer y constituyen la prueba de que tuvieron lugar. El agente de la División de Investigación Criminal (CID) del Ejército de Estados Unidos responsable del análisis forense de las fotografías de Abu Ghraib, Brent Pack, dice al principio de la película que con frecuencia los casos se resuelven porque los criminales hacen algo estúpido, y en este caso lo estúpido fue hacer las fotografías. En segundo lugar, la película pone de manifiesto que hacer las fotografías era en sí mismo una forma de abuso y por lo tanto, en más de un sentido, la culpa (y el culpable) estaba en la fotografía. Esto a su vez implicó que sólo los que salían en la foto cargaron con la culpa y el procedimiento judicial se limitó a la parte más baja del escalafón; no se condenó a nadie por encima de la graduación de sargento. De este modo, lo que no pasaría de ser un instrumento de prueba en manos de los investigadores y la justicia, el medio para el descubrimiento del crimen, como podrían ser la cámara de vigilancia de un banco o las tan populares escuchas telefónicas, se confunde con el crimen. Tal como señala W. J. T. Mitchell en Cloning Terror, no es sólo que las fotografías fueran las pruebas de un crimen, sino que hacer las fotografías es el crimen.

Mitchell subraya que la anomalía de Abu Ghraib es que los auténticos perpetradores de la tortura, los que sistemáticamente golpearon y mataron a prisioneros, siguen siendo mayoritariamente desconocidos. Su afirmación coincide con la de uno de los implicados al que entrevista Morris, el soldado Javal Davis, condenado a seis meses, quien comenta que sin fotos no habría ni escándalo ni nada. Y añade después que se puede matar a gente off-camera, puesto que la tortura ocurría en los interrogatorios, donde ocasionalmente murieron presos, de los cuales no hay fotografías. Puede parecer una manera frívola de excusarse, sobre todo a la vista de la reacción generada por aquellas imágenes, pero no deja de ser cierto que las fotografías no recogen las atrocidades más brutales cometidas en Abu Ghraib. O por lo menos las fotografías que se han hecho públicas, que no son más que una pequeña parte del total, puesto que hay más de un millar

todavía clasificadas como secretas.

No se trata de minimizar la gravedad del contenido de las fotografías, y sin duda la mayoría de estas acciones constituyen tortura al margen de lo que dijera la administración estadounidense, pero todo parece indicar que lo más grave permanecía oculto a los objetivos de las cámaras y sobre ello no se depuraron responsabilidades. Está claro que para los gestores de la guerra el problema no estaba en los abusos, sino en la publicidad. Tampoco se puede sorprender nadie que tenga en mente los ejemplos de otras guerras, tanto por lo que se refiere a la capacidad para que se cometan atrocidades como a la tendencia oficial a escamotearlas, secundada en buena medida por los principales medios de comunicación.

Llama la atención que fuera el periodista Seymour Hersh quien en 1969 destapó en la prensa los detalles de la matanza de My Lai en Vietnam y de nuevo quien el 10 de mayo de 2004 publicó el reportaje del New Yorker sobre la investigación de los abusos en Abu Ghraib, obligando al canal de televisión CBS a adelantar la difusión del programa 60 Minutes II en el que se mostraban las fotografías. Tampoco la masacre de My Lai fue objeto de excesiva atención en la prensa estadounidense hasta que aparecieron las fotografías realizadas por Ronald L. Haeberle, fotógrafo militar que presenció la matanza. En este caso las fotografías no fueron el motivo para la investigación, porque el proceso ya se había iniciado cuando se difundieron, pero sí fueron usadas como prueba, y sobre todo provocaron que la noticia pasara a las portadas de los principales diarios. Sin embargo, aunque la atrocidad fue incluso más flagrante y extrema que en Abu Ghraib, las imágenes tampoco muestran las acciones más cruentas, porque Haeberle confesó en 2009 que había destruido las fotografías de soldados estadounidenses matando a civiles vietnamitas. Y el único condenado por la masacre, el teniente William Calley, acabó cumpliendo una pena más leve que la de los soldados involucrados en el escándalo iraquí: cuatro meses.

Hay quien sostiene que la información sobre la masacre de My Lai contribuyó a erosionar el apoyo a la guerra en Vietnam, pero en The First Casualty Phillip Knightley suscribe la tesis opuesta: la historia no la desveló un corresponsal de guerra desde el teatro de operaciones, sino un reportero en Estados Unidos capaz aún de que le conmocionara, quien la hace circular en un momento en que el público estadounidense estaba preparado para leerla, creérsela y aceptarla porque la actitud hacia la guerra ya estaba cambiando. Según Knightley, para los corresponsales veteranos la noticia no era chocante, ni siquiera era noticia que los soldados estadounidenses matasen civiles vietnamitas. Se habían cometido antes en Vietnam otras atrocidades de las que nadie había querido ni intentado

informar. No era, desde este punto de vista, una atrocidad en el sentido de un acontecimiento excepcional en la conducción de la guerra. Era un puro ejemplo de cómo era aquella guerra, y se apartaba poco de las prácticas corrientes estadounidenses. En otras palabras, era standard operating procedure (S.O.P.).

Quizá lo más inquietante de la película Standard Operating Procedure de Morris sea la conclusión a la que llega el agente Pack del CID al clasificar cuáles de las acciones representadas en las fotografías constituyen delito, y por lo tanto qué fotografías podrán ser usadas como prueba en un juicio. Para la mayoría del público que las ha visto, el conjunto de estas imágenes de humillación, violencia y abusos sexuales son reprobables y escandalosas (aunque para los soldados de la guarnición entre los que circularon eran motivo de entretenimiento), pero para el perito forense algunas son criminales y otras no. Obligar a interpretar escenas sexuales degradantes, por ejemplo, como en la pirámide humana de presos desnudos, constituye un acto criminal. Sin embargo, la más reproducida de todas las imágenes, que se ha convertido en el icono por excelencia de los abusos, la del prisionero encapuchado de pie sobre una caja con los brazos en cruz y cables eléctricos saliendo de las manos, según Pack muestra únicamente al sujeto en una posición estresante propia de ciertas técnicas de interrogatorio y por lo tanto se debe considerar un procedimiento habitual.

La reducción de esta imagen tan impactante a la categoría de business as usual se debe en buena medida a la diferencia en el marco interpretativo. Pack reconoce que quien no tenga como él veinte años de experiencia militar en zonas de conflicto no verá estas imágenes como él. Pero el factor decisivo es la premisa de Pack de que una fotografía habla por sí misma: «Las fotografías son lo que son. Pueden interpretarse de manera diferente, pero lo que representa la fotografía es lo que es. Estás viendo lo que sucedió en esa instantánea en el tiempo». De ahí el valor probatorio de la imagen. A la vez la diferencia de criterio hace que esta fotografía que para Pack es penalmente irrelevante alcance la máxima repercusión pública, por motivos muy diferentes que él no puede tener en cuenta.

La imagen del encapuchado con los brazos en cruz remite no sólo al escándalo de abusos en Abu Ghraib, sino a toda la política de la administración estadounidense sobre la tortura, a pesar de que para Pack la imagen muestre un procedimiento legítimo. Pack se desentiende de toda la carga semántica que la imagen moviliza porque sólo quiere ver en ella lo que aparentemente ocurre, no lo que significa. Pero es este sentido denso del icono, asociado a una secuencia de referencias verbales, lo que causa que sea recibido masivamente como una prueba de tortura, al margen de la definición

pericial.

Lo que está en juego, por lo tanto, es la manera en que la fotografía documenta y es interpretada. Este ejemplo concreto, que la película de Morris dota de una narratividad de la que carecen las fotografías por sí solas, ilustra muy efectivamente la reflexión planteada por Judith Butler cuando lee el fenómeno de la tortura y la ética de la fotografía en diálogo con las tesis de Susan Sontag. Butler parte de una premisa compartida con Sontag: las fotografías son necesarias como prueba de atrocidades y crímenes de guerra, hasta el punto de que la noción contemporánea de atrocidad requiere evidencia fotográfica: «Si no hay pruebas fotográficas, no hay atrocidad» (Marcos de guerra, 103). La fotografía establece la veracidad de la denuncia de atrocidad y por lo tanto no hay verdad sin fotografía. Butler discrepa de Sontag en el peso que ésta concede a la narración y al discurso en la interpretación de la fotografía, pero en último extremo no se trata de que la fotografía represente actos de atrocidad, sino de que los construye y los confirma para quienes los calificarán de tales, para quienes les darán nombre. Todo está en el nombre, como en la clasificación de Pack entre acto criminal o S.O.P., o en la resistencia de las autoridades estadounidenses a llamar tortura a lo que se veía en las fotografías (Marcos de guerra, 117):

No dijeron que las fotografías no fueran reales, que no mostraran algo que ocurrió realmente. Pero establecer la referencialidad de las fotografías no era suficiente. Éstas no sólo son mostradas, sino también nombradas; la manera de mostrarlas, de enmarcarlas, y las palabras empleadas para describir lo que se muestra, actúan, a su vez, para producir una matriz interpretativa de lo que se ve.

La idea de la matriz interpretativa adquiere una dimensión decisiva en cuanto las fotografías empiezan a circular por contextos diversos. Las de Abu Ghraib empezaron siendo parte del acto mismo de tortura, luego se repartían entre los soldados de la guarnición, pasaron a ser pruebas en un proceso judicial y a tener una difusión mediática, para después exponerse en museos y galerías, y ser objeto de numerosas reelaboraciones y reciclajes artísticos. La imagen del preso encapuchado con los brazos en cruz ha aparecido en grafitis y carteles en ciudades musulmanas, y en diversas iniciativas de activismo político, del mismo modo que el Art Workers' Coalition retomó en 1969 una de las fotografías de Ron Haeberle de los cadáveres de mujeres y niños en My Lai para convertirla en un conocido póster de propaganda contra la guerra de Vietnam. Superpusieron en rojo a la fotografía de Haeberle dos frases sacadas de una entrevista de Mike Wallace en la CBS a uno de los soldados que participó en la masacre: «Q: And babies? A: And babies» ('PREGUNTA: ¿Y a bebés? RESPUESTA: A bebés también').

Esta misma voluntad activista está presente en una serie de collages fotográficos de Martha Rosler de la misma época titulada House Beautiful: Bringing the War Home (1967-1972), donde imágenes de la guerra de Vietnam sacadas de la prensa aparecen en medio de escenarios domésticos recortados de revistas del hogar y de decoración. Rosler recicla fotografías para producir un contraste: los soldados o las víctimas de la guerra, como una niña vietnamita con una pierna amputada fotografiada por Larry Burrows que fue portada de Life, están literalmente fuera de lugar en casas decoradas a la última moda. El choque entre los contextos resalta la indiferencia de la sociedad civil hacia lo que ocurre en el frente, una actitud recurrente que Rosler ha vuelto a denunciar en 2004 en House Beautiful: Bringing the War Home, New Series, repitiendo la misma estrategia compositiva con imágenes de la guerra de Irak.

El reciclaje del icono, que va circulando con nuevas asociaciones, se aplica tanto a las imágenes cuyo origen está ya asentado en la tradición como a las generadas por la noticia cotidiana, que al emparejarse se contaminan mutuamente de referencias. De este modo se articula un discurso de la imagen en el cual el sentido convocado desde el pasado permite reinterpretar las huellas de la actualidad y superar su condición de documento, consolidando su posición en el repertorio de imágenes memorables y políticamente significativas.

Las diversas reelaboraciones a las que han sido sometidas estas imágenes constatan su movimiento imparable y su carácter de patrimonio colectivo. El proyecto de Fontcuberta en particular tiene, entre otras muchas virtudes, la de situar el debate en un lugar distinto y responder implícitamente a las inquietudes de Sontag. Reafirma su omnipresencia y a la vez las inmaterializa, distanciándose del acontecimiento, desdibujando su carácter de documento para invocar su pertenencia a ese circuito inabarcable y veloz de referencias icónicas del que se alimenta hoy en día ese museo virtual del que hablaba Sontag.

Quizá la única manera de rescatar las imágenes de la proliferación infinita y del consumo instantáneo al que están condenadas en esta sociedad mal llamada de la información sea precisamente recontextualizarlas en un espacio de reflexión crítica y conocimiento que permita validar su testimonio. Ésta es una operación que instituciones como los museos autorizan. Recontextualizar las imágenes de Abu Ghraib es una manera de garantizarles un lugar en la memoria, en vez de sólo en las noticias. Por supuesto, como explica Mitchell, el museo no es el único lugar donde puede darse este ejercicio de reposicionamiento crítico, porque son muchos los espacios de debate público que pueden cumplir esta función, desde los virtuales a los libros de historia. Por mucho que nos incomode moralmente el

origen de estas imágenes y la conciencia de que fueron consumidas (y probablemente aún lo son) para un deleite obsceno, ajeno a toda indignación moral, estas fotos han invertido su misión primera, se han vuelto, literalmente, contra quienes las tomaron y (en menor grado) contra quienes permitieron que se tomaran. El género al cual pertenecen no es de ninguna manera nuevo. Hay fotografías de atrocidades y torturas prácticamente desde que existe la fotografía, hasta el punto de que, como decíamos, es difícil hoy en día hablar de atrocidad sin documentación fotográfica. Lo más sorprendente no son las fotos o la tortura, sino el hecho de que tanta gente se sorprenda de que aquello haya ocurrido.

El riesgo de olvido del testimonio visual tiene repercusiones políticas más graves que su reiteración. Por ello mismo, es imperativo preservar la preocupación ética por la forma de producción y el uso de las imágenes. Es una preocupación que no debe ceñirse al origen, a la ética del fotógrafo, que es la más frecuentemente interrogada, sino que concierne también a los receptores, que son los que deben resistirse a la manipulación, a que la inundación de imágenes se convierta en un instrumento de alienación y propaganda. Tras esta discusión se oculta un problema complejo que acecha en cualquier intento de representación de la violencia y el horror, y que tiene serias implicaciones éticas: ¿cómo eludir o controlar la capacidad de seducción de esas imágenes? Ciertos usos de la imagen pueden resultar cuestionables, la forma de representación de un acontecimiento y sus sistemas de circulación no son neutrales.

No sólo las imágenes de denuncia de atrocidades y horrores son objeto de reciclaje artístico. También son susceptibles de este tratamiento los iconos épicos que han adquirido el rango de símbolos estereotipados y que más activamente participan en el discurso hegemónico de la propaganda. En la película de Clint Eastwood, Banderas de nuestros padres (2006), se aborda la campaña de explotación mediática de la más famosa imagen de la guerra en el Pacífico, la fotografía de seis soldados estadounidenses levantando la bandera en la cima del monte Suribachi en Iwo Jima, que tomó Joe Rosenthal el 23 de febrero de 1945. El que no fuera la primera bandera que se levantó en el monte Suribachi, sino la segunda, subraya la distancia entre el sentido del acontecimiento y el de la imagen, determinado por su circulación y su pervivencia.

El primer gesto de reciclaje se dio al solidificar la fotografía de Iwo Jima en una estatua que en la cultura estadounidense encarna el memorial por excelencia, el US Marine Corps War Memorial, en Maryland, Virginia, con figuras de diez metros y un poste de bandera de dieciocho metros. La dimensión épica del icono se había consolidado así en magnitud y sentido, pero precisamente este

carácter de símbolo nacional introduce la posibilidad de contrarréplica.

En 1968, y de nuevo en el contexto de la guerra de Vietnam, Ed Kienholz lleva a cabo la reinscripción del icono en su instalación The Portable War Memorial: el levantamiento de la bandera, reproducido a tamaño natural, aparece en medio de una escenografía de terraza de café, con máquina de Coca-Cola incluida, recubierto todo de pintura plateada. Bajo el casco los soldados no tienen rostros, son anónimos e intercambiables. Junto a la estatua hay un cubo de basura metálico boca abajo, sostenido por unas piernas de mujer y coronado por la cabeza de la cantante Kate Smith, a quien se oye cantando el himno God Bless America. Al fondo hay una fotografía mural de una pareja sentada a la barra de un puesto de hot dogs, dando la espalda a la escultura, al lado una placa conmemorativa, en forma de cruz, con el título, A PORTABLE WAR MEMORIAL, y la fecha de la conmemoración en blanco, rodeada por una pizarra llena de grafitis con nombres de naciones desaparecidas a causa de guerras, y a la izquierda el famoso póster de reclutamiento con el Tío Sam apuntando al espectador con el dedo.

El sentido crítico de la pieza viene de la combinación de elementos dispares y la recontextualización del icono familiar. La evocación de estos símbolos familiares, la estatua, el póster y la canción, en un entorno cotidiano característico de la sociedad de consumo, pone en evidencia no el papel de la memoria, sino el del olvido y la indiferencia, y materializa uno de los temas centrales del activismo contra la guerra de Vietnam, presente ya en Rosler: el de traer la guerra a casa para provocar la toma de conciencia.

Hemos observado en estos ejemplos cómo la consolidación del lugar de la fotografía en el archivo favorece su reutilización política, aprovechando los rasgos de familiaridad y una carga semántica predeterminada que los artistas subvierten mediante la reapropiación. El grado de intervención, en términos técnicos y de discurso político, varía notablemente, aunque no hay correlación directa entre una mayor manipulación de la imagen y que el mensaje sea más explícito.

En cualquier consideración interviene necesariamente el estatus político de la propia imagen fotográfica, previo a su tratamiento artístico, y esta cuestión nos obliga a remitirnos a un período anterior en la historia de la fotografía y en la historia de las guerras. Ernst Jünger, en su prólogo a El mundo transformado (109-110), comentó en 1933, retrotrayéndose a la Primera Guerra Mundial:

El uso […] de la fotografía como instrumento político se ha reconocido relativamente tarde, porque, por un lado, hasta nuestra época, la fotografía no ha alcanzado el rango de técnica acreditada y precisa; y, por otro, porque durante mucho tiempo se tendió a

considerar la fotografía como un medio neutral u «objetivo» y, por ello, naturalmente excluido de la esfera política [...] En la guerra mundial—en la que, como el resto de los medios técnicos, también se pretendió utilizar la fotografía—las deficiencias a las que nos referimos eran aún tan evidentes que no puede hablarse, en la propaganda mundial, de un uso eficaz de la instantánea [...] Sin embargo, poco después de la guerra puede observarse cómo se sabe ya hacer uso, con toda naturalidad, de la fotografía.

Se refiere por supuesto a hacer, con naturalidad, un uso político de la fotografía como propaganda, y, si aceptamos la posición de Jünger, nos permite datar en algún momento del período de entreguerras el proceso de maduración de esta capacidad de la fotografía. Por supuesto, la fotografía de guerra nace antes, con Roger Fenton y otros menos conocidos en Crimea, pero según Jünger hará falta la intervención de factores adicionales, no sólo técnicos, sino también culturales, para que pueda trascender su función estrictamente documental. Es fácil rebatir a Jünger argumentando que lo que hizo Fenton era ya propaganda, pero el punto de inflexión que señala es revelador.

Con Alexander Gardner y Mathew Brady aparece en la guerra civil estadounidense el debate sobre la representación de los muertos en la batalla, que en la Primera Guerra Mundial adquirirá una dimensión plenamente política y convertirá la prohibición de representar los muertos del propio bando en el objetivo prioritario de la censura militar. Es decir, el primer rasgo propagandístico reconocido de la fotografía, con implicaciones políticas, es inherente a su condición documental. Sin ese dato como trasfondo, el del anclaje referencial de las imágenes originales, las piezas de Serra, de Rosler, de Fontcuberta y del Art Workers' Coalition perderían buena parte de su potencial crítico. ¿Qué es lo que diferencia estas piezas de las fotografías de Larry Burrows, Ron Haeberle o hasta de los carceleros de Abu Ghraib? Además de la diferencia de mensaje, sin duda el hecho de que el fotógrafo estuvo allí.

La presunción acostumbra a ser que la intervención artística comporta mayor distancia respecto al acontecimiento, al tratarse de una experiencia mediada a través de la fotografía, como ocurre en la pintura de Malcolm Morley At a First Aid Center in Vietnam (1971), sobre una fotografía de Burrows. Sin embargo, no es así en todos los casos, hay artistas que acortan la distancia para ser testigos directos o son ellos mismos combatientes en el frente. Lo que hemos llamado la vanguardia literal constituye históricamente una tradición de arte de guerra que comparte en buena medida el carácter documental de la fotografía.

El antecedente más significativo del reciclaje de la fotografía de

guerra en clave política en obras como las de Serra, Rosler o el Art Workers' Coalition lo podemos encontrar después del punto de inflexión que señala Jünger, alrededor de la Segunda Guerra Mundial, en una obra cuya atribución genérica y etiquetaje artístico son difíciles: el Abc de la guerra producido por Bertold Brecht entre 1940 y 1945, y que no se llegó a publicar, de manera incompleta, hasta 1955, un año antes de su muerte. El libro contiene ochenta y cinco viñetas con la estructura clásica del emblema: una foto recortada de la prensa ilustrada acompañada, al pie, por un epigrama. Algunas de las imágenes, como la de Robert Capa en el desembarco de Normandía, se han convertido en iconos célebres, pero ni de ésta ni de las demás se preocupó Brecht de identificar la fuente.

Brecht va mucho más allá del alegato contra la guerra, en la línea de lo que fue para la Primera Guerra Mundial el manifiesto visual ¡Guerra contra la guerra! de Ernst Friedrich, porque sus imágenes no buscan el escándalo y el horror y los poemas abarcan referencias al contexto político, a la revolución comunista y a la crítica al imperialismo de los dos bandos. Georges Didi-Huberman ha comentado ampliamente esta obra en Cuando las imágenes toman posición, donde afirma: «No es posible comprender la toma de posición política asumida por Brecht sobre la guerra sin analizar el montaje o la recomposición formal que efectúa a partir de su masa documental» (45). Y para explicarlo cita las palabras de la colaboradora y amante de Brecht, Ruth Berlau (41-42):

¿Por qué había sido necesario recortar esas imágenes y montarlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de inteligibilidad, de legibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente [...] La fotografía [del soldado estadounidense ante el cadáver del japonés] documenta sin duda un momento en la historia de la guerra del Pacífico, pero, una vez montada con las otras—y con el texto que la acompaña—, induce eventualmente una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada de Estados Unidos en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio.

El montaje es por lo tanto la estrategia decisiva en este proceso de reciclaje político, tal como argumenta Didi-Huberman: «Sólo se expone la política mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda historia. Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición» (153).

El discurso político emana de esta estrategia de descontextualización y recontextualización de la fotografía, que la aparta temporalmente de su función estrictamente documental para contraponerla a otros elementos significativos con los que articular un enunciado. En Brecht la relación es entre la imagen y el epigrama y

con el resto de las composiciones del libro. En Serra y en el Art Workers' Coalition, o en Barbara Kruger, el contraste es también entre la imagen y el texto, en Rosler entre imágenes de guerra y domésticas, en Kienholz entre los elementos de la instalación, en Fontcuberta entre la imagen del conjunto y las contenidas en cada uno de los píxeles. En todos estos casos es el choque, la discontinuidad semántica, lo que invita a una lectura política.

Tenemos incluso ejemplos de cómo la composición, el contraste y la construcción del mensaje se da relacionando imágenes documentales todas ellas propias del fotoperiodismo y tomadas en circunstancias diversas, pero organizadas en un único discurso por el propio fotorreportero convertido en artista, como hace James Nachwey en la instalación The Passion of Islam, de 2003. No se trata de una mera agrupación de fotografías, sino de una composición calculada para que las fotografías tomadas en varios escenarios de conflicto en países musulmanes giren alrededor de la que captó el 11-S en Nueva York. El título completa el comentario y el mensaje político, haciendo del mismo fotógrafo el responsable del reciclaje de sus imágenes.

Singularizar la imagen, volver a hacerla visible, recuperarla como un lugar de sentido, leerla críticamente, se convierten en desafíos para los responsables de la circulación de las imágenes y para sus receptores. Cada uno da una respuesta, en función de su ámbito de ejercicio, que refleja su compromiso. En cierto modo, es como volver a contestar, una y otra vez, a las observaciones que Sontag hizo ya en la década de 1970 en Sobre la fotografía, donde criticaba el frágil contenido ético de la fotografía al subrayar cómo tiende al «embellecimiento» de la realidad, estetizando incluso la atrocidad y la tragedia (Sobre la fotografía, 30):

Sufrir es una cosa; muy otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian.

Sin embargo, en su último libro, Ante el dolor de los demás, influido por la experiencia en Sarajevo, Sontag reflexiona sobre lo que sí puede hacer la fotografía, fijándose menos en sus limitaciones que en el impacto moral que aún puede tener, y sobre todo en la imperiosa necesidad de que lo tenga, porque en esta época del bombardeo de las imágenes la indiferencia no debería ser una opción: «El hecho de que no seamos transformados por completo, que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de las imágenes» (136). Ante el dolor de los demás no nos habla

sólo del compromiso del productor de la imagen, sino también del que incumbe al espectador: de comprometerse a mirar, con atención, reflexionando. Es por ello por lo que Sontag concede una significación especial al contexto de recepción y dedica el último capítulo del libro al entorno de visionado de las imágenes: la galería, el museo, el libro, la prensa, la televisión, que determinan la gama de reacciones posibles.

Y es especialmente sintomático de esta apuesta por la influencia ética y política de la fotografía que este libro de Sontag concluya con un comentario no de una fotografía documental, sino de un ejercicio artístico que considera ejemplar como imagen contra la guerra: la pieza de Jeff Wall Dead Troops Talk (1992). Sontag la describe como la antítesis del documento, más deudora de Goya, de la pintura histórica y los dioramas de los siglos XVIII y XIX que del fotoperiodismo. Sin embargo, en el contexto de esta discusión, puede leerse como una muestra más del reciclaje de la fotografía de guerra, una opción extrema que en el proceso de reelaboración ha desprovisto a la imagen del anclaje referencial propio de la fotografía para hacer aún más manifiesta su condición de discurso político.

10
RETRATAR LA AUSENCIA

Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre.

WALTER BENJAMIN

Una exposición inaugurada en 2014 en la Tate Modern de Londres, titulada Conflict, Time, Photography, mostraba la fotografía de guerra de una manera novedosa: las imágenes no estaban ordenadas siguiendo la secuencia cronológica de los conflictos históricos que representaban, como suele hacerse, sino agrupadas según el tiempo transcurrido entre el acontecimiento representado y el momento en que se tomó la foto. Tres imágenes diferentes de la secuencia que se refiere a la Segunda Guerra Mundial están separadas por el momento en que se apretó el disparador: la nube atómica de Toshio Fukada minutos después de la explosión, las ruinas de Dresde fotografiadas por Richard Peter siete meses después del bombardeo, una fotografía de un casco con hueso del cráneo fusionado tomada en Nagasaki por Shomei Tomatsu en 1963. Este enfoque enfatiza el factor tiempo, que es una característica definitoria de la fotografía, resaltando el problema del diferimiento y la separación entre acontecimiento y representación, y por lo tanto la dimensión de la memoria en la fotografía, en lugar de centrarse en la presencia y la instantaneidad. El sistema de exhibición produce asociaciones extrañas entre imágenes de diferentes períodos. Pero al mismo tiempo nos invita a darnos cuenta de que, no importa cuán cerca esté la producción de la foto del acontecimiento, la visualización siempre se produce después del hecho, separada por un intervalo de tiempo.

Este capítulo no está dedicado a las imágenes de noticias, aunque algunas de las fotografías que comento fueron producidas por profesionales del fotoperiodismo. No hay nada «nuevo» o de interés periodístico, estrictamente hablando, en las imágenes que discutiré. Todo lo que muestran, la historia que cuentan, sucedió mucho antes de que se tomara la foto. Algunos de los casos pueden etiquetarse como formas de «fotografía tardía», aunque dentro de esa categoría tienen rasgos distintivos sustanciales. Lo que agrupa estas imágenes no es un aplazamiento o retraso que socave la función documental de la fotografía, sino la manera en que recurren a la inscripción visual de la ausencia como herramienta crítica. En cierto modo, podemos decir que el objetivo de estas imágenes no es informar sobre un acontecimiento, sino, a un nivel más profundo, obligarnos a reconocerlo y dejarnos interpelar moralmente por él. Esta insinuación de un requerimiento moral es lo que puede convertir la fotografía

documental en activismo.

Aunque este ensayo se centra en la representación cultural de las guerras, las cuestiones que voy a abordar en este capítulo encajan sólo parcialmente en la definición convencional de qué es una guerra. Quizá sea más fácil decir que exploraremos rastros de diferentes tipos de conflictos violentos. En War in Our World, John Keegan afirma que la única definición a la que puede llegar para cubrir todas las posibilidades es que «la guerra es matar colectivamente para algún propósito colectivo» (72). Desde esta perspectiva, lo que está sucediendo en México se puede considerar una guerra: un conflicto violento entre el Estado y poderosas organizaciones criminales que desafían la hegemonía del Estado en parte del territorio, y entre las propias organizaciones, con un rastro sangriento de muertes y la participación de parte de las fuerzas armadas, particularmente la marina. Esta definición flexible también se aplica a la violencia extrajudicial del Estado («guerra sucia») que se dirige a grupos opositores, étnicos o terroristas.

Voy a hablar aquí de los márgenes de la guerra, de la zona indiferenciada donde la guerra pierde su nombre. Donde no hay lugar para la gloria. De acontecimientos y experiencias que nos obligan a revisar nuestra definición de guerra. Mary Kaldor ha descrito las nuevas guerras en los siguientes términos: «La capacidad de las instituciones políticas formales, principalmente los Estados-nación, para regular la violencia se ha erosionado y hemos entrado en una era de violencia informal de bajo nivel a largo plazo, de guerra postmoderna» (Las nuevas guerras, 193).

Cuando nos planteamos los desafíos actuales para pensar la guerra y su relación con la cultura, vienen a la mente tres cuestiones estrechamente relacionadas:

(1) La distinción entre guerra total declarada y violencia de baja (o alta) intensidad se ha desdibujado, particularmente en conflictos internos donde es difícil distinguir entre guerra civil, insurgencia guerrillera y terrorismo. La mayoría de las guerras que se libran hoy en día no son conflictos internacionales entre Estados. Las guerras han cambiado; ya no son principalmente una confrontación entre ejércitos regulares. Muchas de estas guerras irregulares son guerras civiles, o guerras semiciviles, ya que pueden traspasar las fronteras estatales (como en la situación actual en Siria e Irak). A menudo se ajustan a la definición convencional de «conflicto de baja intensidad», excepto que este eufemismo no representa con precisión la experiencia de las víctimas y combatientes, y que su naturaleza prolongada tiene un efecto acumulativo que es altamente destructivo y desmiente la calificación de «baja intensidad».

(2) Como resultado de esta tendencia, la distinción entre guerra y

terrorismo se ha vuelto más borrosa que nunca. Hasta hace poco, los terroristas se consideraban en guerra con un Estado o con todo un sistema social, político o económico, pero muchos Estados se negaban a otorgar el estatus de beligerante a este oponente. En las democracias occidentales, el terrorismo era preferiblemente tratado por la policía, como un asunto criminal, una violación del Estado de derecho en tiempos de paz. Los terroristas no merecían una respuesta militar. Por supuesto, había casos excepcionales con límites mal definidos, como algunos movimientos guerrilleros, pero, por regla general, los terroristas no estaban organizados como ejércitos y no controlaban territorio. Esto ya no es cierto, como desafortunadamente nos consta. Parece como si la declaración de George W. Bush de una «guerra contra el terrorismo» fuera en realidad una profecía autocumplida. Ahora hay grupos violentos no estatales (aunque se autodenominen «Estados») que combinan tácticas terroristas y militares para lograr objetivos terroristas.

(3) En relación también con estos dos aspectos anteriores, la forma como se lucha en este tipo de conflictos, tanto desde el punto de vista de los combatientes irregulares como de la respuesta de los ejércitos regulares estatales, ha aumentado exponencialmente la exposición de los no combatientes a la violencia y el número de víctimas civiles. Desde la Segunda Guerra Mundial, los civiles no combatientes se han convertido cada vez más en las principales víctimas de la guerra, contra todos los preceptos del derecho internacional. Aunque no hay fuentes fiables sobre bajas civiles, aproximadamente el setenta y cinco por ciento de los muertos en las guerras actuales son civiles. Esta tendencia que comenzó en el siglo XX se ha convertido en un rasgo inherente de la guerra contemporánea debido a la combinación de dos formas de lo que Martin Shaw llama «guerra degenerada»: los terroristas y otros grupos violentos irregulares masacran deliberadamente a civiles, mientras que, por otro lado, los ejércitos regulares occidentales transfieren los riesgos mortales del personal militar a los civiles para minimizar las bajas de sus propias tropas. Aunque en el segundo caso los civiles no son atacados deliberadamente, puesto que la minimización de los riesgos para los civiles no es igual de prioritaria, el patrón continuado de mayores pérdidas de vidas entre los civiles que entre los militares occidentales puede considerarse intencional.

Muy a menudo, estas víctimas permanecen en el anonimato, sin que quede constancia, excepto en estadísticas abstractas. Además, gran parte de esta violencia cae dentro de las categorías descritas en los puntos 1 y 2, en una zona indeterminada que no se ajusta a las definiciones convencionales de guerra. Estos dos factores juntos, la dificultad para identificar a las víctimas civiles y la dificultad para

definir algunos conflictos como guerra, contribuyen a ocultar el alcance real del problema.

Éste es el paisaje que nos rodea, pero el marco conceptual que manejamos para hablar de la guerra se adapta mejor a las características y el legado de los principales conflictos históricos. En particular, aquellos de nosotros que nos ocupamos de la representación cultural de las guerras, en literatura, cine, arte y fotografía, más que de su dimensión histórica, encontramos obstáculos metodológicos al abordar estos problemas actuales. Los relatos e iconos de la guerra que tradicionalmente destacan, desde Homero, tienden a reflejar los puntos de vista y las experiencias asociadas con guerras fácilmente reconocibles como tales. Incluso en la actualidad, los combatientes siguen siendo los protagonistas de narraciones épicas. Tenemos formas de acceder y recopilar la historia de los civiles a través de testimonios de testigos o, indirectamente, a través de la crónica mediática, pero representan una pequeña fracción de las modalidades de la experiencia de la víctima.

Del mismo modo, las estrategias de memorialización de los conflictos no han cambiado a la par que los cambios en la conducción y las consecuencias de la guerra. La forma en que las guerras pasan de la experiencia a la memoria colectiva en muchas sociedades no se ajusta fácilmente al patrón tradicional para conmemorar conflictos anteriores. La inscripción cultural de estos conflictos recientes, que a menudo no tienen un comienzo ni un final claros, no permite narraciones épicas de glorificación nacional. La mayoría de las veces, la inscripción asume la forma de un legado traumático.

En este contexto, me centraré en el tercer tema, el efecto de las guerras en los civiles y, específicamente, en cómo explicar una experiencia cuando deja pocas huellas. Para estudiar el efecto de los conflictos violentos en los civiles examinaré una manifestación particular de este problema: ¿cómo representar la ausencia de la víctima, que ya no está allí? ¿Cómo hacer que la víctima desconocida sea protagonista de la historia? En este sentido, la fotografía servirá no tanto de tema central como de vehículo o el campo de pruebas para algunas estrategias de representación. No es particularmente significativo si estamos hablando de una forma de «fotografía diferida», porque esta atención a lo que viene después es una condición de la representación de los desaparecidos. Los cambios en la conducción de la guerra que llevan a un aumento de las víctimas civiles se refieren tanto a la guerra convencional como a la no convencional, por lo que esta distinción no influye al seleccionar los ejemplos. El problema es cómo dar cuenta del destino de estas víctimas olvidadas, y estos fotógrafos exploran diferentes formas de hacer que su ausencia quede en primer plano.

La fotografía ha sido desde sus inicios una valiosa herramienta en la documentación de la guerra. Esta operación se ha basado convencionalmente en la condición de «estar allí»: de un «estar allí» del fotógrafo en el frente, tomando fotografías, y de un «estar allí» de lo fotografiado: el guerrero, la víctima, el acontecimiento. En consecuencia, al hacer un conjunto diferente de preguntas—¿Qué sucede cuando el sujeto está ausente? ¿Cómo documentar lo que ya no existe? ¿Cómo fotografiar a los desaparecidos? ¿Cómo representar la herida no cicatrizada de la pérdida?—desplazamos el problema de la condición de «estar allí» a la fotografía de lo que no está allí, una formulación paradójica porque inmediatamente nos obliga a reconocer que lo que está en la imagen nunca está ya realmente allí.

La asociación entre fotografía y muerte ha sido un lugar común recurrente desde que Roland Barthes lo comentó en La cámara lúcida. En lugar de preguntar qué es una imagen de muerte, habría que cuestionarse qué imagen fotográfica no es una imagen de muerte. La categoría de «postmemoria», definida por Marianne Hirsch, ha servido para subrayar el papel de la fotografía en la mediación del recuerdo individual o colectivo de una experiencia que uno no posee. En teoría, y en la práctica, la fotografía sólo puede registrar lo que está presente, pero en la imagen el pasado sobrevive en el presente. Este papel de la fotografía tras un acontecimiento traumático debe complementarse hoy en día con una discusión de lo que podría llamarse imágenes retrospectivas o elegíacas: fotografiar el pasado en el presente.

El tema de la ausencia que invoco en el título del capítulo no es nuevo en la fotografía de guerra. De hecho, está inscrito en su origen: en la famosa fotografía de Roger Fenton de la guerra de Crimea, El valle de la sombra de la muerte (1855), que muestra una hondonada repleta de balas de cañón, sin rastro humano. Pero hoy en día tiene nuevas connotaciones, determinadas por los cambios en la conducción de la guerra. Lo ilustraré con una selección de ejemplos del trabajo de fotógrafos y artistas que exploran los límites de la representación de la ausencia de diferentes maneras. Es importante subrayar que combino el trabajo de fotoperiodistas y artistas, y que ésta no es una distinción profesional estable. No se trata sólo de cómo alguien se gana la vida, qué vende o cómo se producen las imágenes, sino de cómo y en qué contexto institucional circulan.

Algunos de estos proyectos son el resultado de la insatisfacción, o a menudo la frustración, de fotoperiodistas éticamente comprometidos ante el uso de las imágenes que producen y su inserción en un discurso que neutraliza su potencial crítico. Son intentos de liberar la imagen del flujo masivo de información visual que abruma la sensibilidad del público. En otros casos, artistas que trabajan con métodos muy similares a los de los fotoperiodistas aprovechan estos

paralelismos para destacar las implicaciones éticas y políticas de la forma en que funcionan las imágenes de violencia pasada o presente en nuestra cultura de consumo. En la lucha de ambos grupos para liberar las imágenes de la corriente homogeneizadora y reinscribirlas en un discurso crítico, a menudo recurren a no retratar el acontecimiento violento al que se refiere la imagen, sino aludir a él indirectamente.

Este acercamiento a la fotografía supone un intento de leer la ética en la poética, retomando la posición de Judith Butler en Marcos de guerra: «La cuestión de la fotografía bélica no es sólo, así, lo que muestra, sino también cómo muestra lo que muestra. El "cómo" no sólo organiza la imagen, sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y pensamiento igualmente» (106). Los medios de comunicación cuentan repetidamente la historia del sufrimiento de los civiles, particularmente porque una masacre es el evento más mediático. Al mismo tiempo, hay un límite en lo que se muestra, según Yves Michaud: «En asuntos de violencia, los medios se censuran a sí mismos porque las imágenes "verdaderas" son insoportables» (Changements dans la violence, 93).

El problema de la imagen insoportable y de si los medios muestran demasiadas imágenes de violencia o muy pocas es objeto de un complejo debate. Ariella Azoulay ha observado (The Civil Contract of Photography, 190 y 193):

La afirmación de que se opera en un campo de visión estéril generalmente va acompañada de insultos y acusaciones adicionales dirigidos a los espectadores, alegando que se apartan de las imágenes del horror y prefieren mirar otras cosas. Los críticos afirman que se ha cegado la visión de los espectadores [...] La existencia de imágenes dentro de un discurso que no deja de describir su ausencia es parte de las condiciones generales actuales de la imagen. En otras palabras, lo visible amenaza con volverse invisible, y lo invisible amenaza con manifestarse como visible.

Y esta última posición es la que ilumina los casos que discutiré.

Tal vez no se trate de que la fotografía haya perdido su vocación como documento, sino que liberarla de la servidumbre respecto de su función documental se ha convertido en una estrategia para reinscribirla con un nuevo significado, para lograr un efecto no anticipado. Parte de este proceso requiere vaciar la imagen de los elementos que la hacen evidente y encajan en discursos preexistentes e interpretaciones familiares. La imagen se vuelve más dependiente de la información textual y contextual y, además, adquiere una cualidad poética que apunta a su lectura como sinécdoque o metonimia, al hecho de que se refiere a algo que no se ve.

Sophie Ristelhueber fotografía obstáculos en las carreteras de

Cisjordania. Sin personas en la imagen, solo barricadas de piedras y escombros, estas cicatrices en el paisaje del territorio palestino recuerdan las intrusiones del ejército israelí en la vida cotidiana. Según la artista, su obra West Bank (2005) reúne todas las obsesiones de sus trabajos anteriores: huellas, cicatrices y la destrucción de la presencia humana. Ristelhueber empezó trabajando en el mundo del fotoperiodismo (fue asistente de Raymond Depardon) y ha mostrado los vestigios físicos de la guerra desde su trabajo en Beirut en 1982, pero incluso entonces evitaba las convenciones del fotoperiodismo. Ella estaba allí, tomando fotos y asumiendo riesgos, pero con un enfoque que era exactamente lo contrario de la lógica periodística. Ristelhueber fotografiaba ruinas contemporáneas sin presencia humana. En palabras de Didi-Huberman, Ristelhueber lleva el «valor de uso del documento hasta un punto de intensidad tal que cada fotografía parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella» («La emoción no dice "yo"», 61).

Sus fotografías de Beirut y Cisjordania todavía se ajustan a un modelo que podemos reconocer. Las ruinas y los escombros son tópoi familiares en la fotografía de guerra. En ambos conflictos, la violencia trasciende los límites del enfrentamiento militar tradicional para invadir el espacio de la vida cotidiana. Ristelhueber profundiza en la tradición fotográfica de plasmar las secuelas de la violencia, pero va un paso más allá, particularmente en West Bank, hasta el punto de que, sin la referencia contextual, es difícil identificar la imagen como un lugar de conflicto. Así, la destrucción material del paisaje adquiere una cualidad metafórica.

Otro proyecto de Ristelhueber, Fait (2009)—que en francés significa tanto 'un hecho' como 'acabado'—captura un tipo diferente de paisaje surcado por cicatrices: el desierto de Kuwait después del final de la primera guerra del Golfo en 1991. A partir de una guerra convencional, Ristelhueber produjo fotografías no convencionales; algunas de ellas casi imágenes abstractas. Ésta es la guerra que siempre se discute en términos de invisibilidad, como el punto de inflexión hacia las imágenes de guerra virtual tomadas a distancia por las llamadas armas inteligentes, imágenes abstractas que se convirtieron en una forma de no ver lo que realmente sucedió. Ella llegó seis meses después del final de la guerra, y su reacción ante la escasez de imágenes no fue intentar documentar la guerra, sino poner en evidencia cuán poco vemos. La motivaba no el conflicto en sí, sino la imagen de las trincheras como heridas en el desierto.

Ristelhueber tomó fotos desde muy lejos, volando sobre el desierto, y muy cerca del suelo, lo cual resultaba un tipo diferente de abstracción. Sin información contextual, es casi imposible descubrir qué representan. Estos espacios vacíos llevan inscritas las secuelas de

la destrucción, signos de acontecimientos que sólo podemos imaginar. Ristelhueber reconoce que desde 1980 ha estado trabajando en las repercusiones de las cosas; recurrir a una abstracción aparentemente deshumanizada es una forma de indirección, los vestigios de violencia evocan lo que ya no está allí.

El tema de la proximidad y la distancia es un aspecto clave en la representación visual de la guerra, con una dimensión ética debido al riesgo de vida o muerte que implica el dictamen de Capa: «Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás suficientemente cerca». Pero esta distancia se mide en términos de espacio, mientras que la distancia física también puede expresar otra temporal. Se puede estar muy lejos y muy cerca al mismo tiempo, como demuestra el histórico trabajo de Kikuji Kawada en su fotolibro de 1965 Chizu ('El mapa'), sobre el bombardeo de Hiroshima: una imagen de manchas de sangre en la pared de la Cúpula de Genbaku del Memorial de la Paz, tomada de muy cerca veinte años después del hecho, se convierte en una evocación enigmática de un acontecimiento que no pudo ser fotografiado. De nuevo en el contexto de una guerra convencional, la imagen rememora metonímicamente la experiencia de víctimas anónimas.

Estas imágenes abstractas resuenan en el trabajo de otro fotógrafo, Simon Norfolk, que ha buscado formas de hacer que el público tome conciencia de los legados no resueltos de guerras que ya no aparecen en las noticias. Norfolk ha utilizado recurrentemente el paisaje como estrategia discursiva, en Afghanistan: Chronotopia (2002) y Scenes From a Liberated Iraq (2003). Sin embargo, el proyecto de Norfolk que está más directamente relacionado con los temas discutidos aquí es Bleed (2005), producido después de la guerra de Bosnia. Las imágenes hechas sólo de formas onduladas y círculos en tonos azulados o marrones, que recuerdan la sutil abstracción de Fait de Ristelhueber, en realidad son primeros planos de agua helada. Aquí la fotografía ha capturado literalmente la imagen congelada de un pasado perdido: la escena ya estaba congelada antes de que la cámara pudiera congelarla, y de hecho no quedan rastros del acontecimiento como tal.

El agua llenó el agujero de una de las fosas comunes más grandes abiertas en Bosnia, en Crni Vrh, después de que los investigadores de crímenes de guerra retiraran los restos de seiscientas veintinueve personas. Esta fosa común fue descubierta en 2003. Las víctimas fueron en su mayoría civiles bosnios musulmanes, hombres, mujeres y niños, asesinados por las fuerzas serbias locales entre abril y junio de 1992 en el área de Zvornik. Los habían matado y enterrado en otros sitios, pero fueron trasladados a este lugar tratando de ocultar las pruebas de las masacres. En otra imagen de la serie, un idílico paisaje

nevado muestra el camino a una fosa común que fue minado para evitar el acceso. El camino ha sido despejado para recuperar los cuerpos, pero las señales rojas que cuelgan de los árboles indican que el bosque sigue siendo un campo de minas activo. Otra fotografía muestra una gran mancha de líquido rojo, una corriente que fluye hacia un estanque, en medio de un campo nevado. El 14 de julio de 1995, cientos de hombres y niños bosnios fueron ejecutados en el terraplén de la presa que contiene un estanque de desechos de aluminio en Petkovići, y muchos fueron arrojados a él. El agua roja agrega un doble significado al título del proyecto, Bleed: activa una metáfora visual de los sucesos evocados. El enfoque de Norfolk es diferente del de Gilles Peress en su proyecto The Graves, que documenta las exhumaciones en Srebrenica y Vukovar (1998), pero ambos responden a un impulso similar al servicio de la memoria y la justicia. En el caso de Norfolk, las palabras tienen una función indispensable, sin el texto ni siquiera podríamos adivinar el significado de estas imágenes enigmáticas.

Norfolk captura el detalle para representar el pasado, mientras que otra estrategia es desplazarse a la máxima distancia, a la distancia de un satélite, para representar el presente. ¿Dónde está la guerra más omnipresente que en las aldeas afganas y pakistaníes constantemente sobrevoladas por aviones no tripulados estadounidenses? Pero, aparte de obras como el documental Drone (2014) de Tonje Hessen Schei, sabemos muy poco sobre lo que sucede allí. Esta nueva forma de guerra permite no sólo matar a distancia sino también la invisibilidad. Ni la gente en tierra ni los ciudadanos en casa tienen acceso visual a estas máquinas diseñadas para verlo todo. Para Ristelhueber, fotografiar el desierto desde el cielo era también una referencia a cómo lo vemos todo mediante satélites, mientras que de alguna manera no vemos nada.

La misma preocupación está detrás del proyecto Dronestagram (2012-2015) del artista británico James Bridle. La crítica a cómo se representó la primera guerra del Golfo, una representación aséptica de la guerra a través de la visión de videojuego del armamento de alta tecnología, ha encontrado su continuación en la protesta contra la última forma de transferencia del peligro de muerte de las tropas occidentales a los civiles no occidentales. Las fotografías de Bridle son diferentes: no las toma él mismo, sino que son capturas de Google Maps Satellite View. Su proyecto responde a un desafío diferente, a lo que Joan Fontcuberta llama postfotografía, pero las implicaciones éticas y el objetivo político se aproximan a los de los otros casos comentados. Para Bridle, la falta total de imágenes de estas guerras encubiertas en Pakistán, Yemen y Somalia significa que los drones evaden a la vez el escrutinio visual y moral, mientras que las

tecnologías de la visión se han convertido en una parte integral de la vida cotidiana. Bridle recurre a imágenes de satélite para representar los lugares donde tuvieron lugar estos ataques, y su texto cuenta la historia no contada, la que está ausente de la imagen: el lugar y la fecha del ataque, cuántas personas murieron, si eran combatientes o no, y cualquier información contextual que esté disponible. Bridle representa la ausencia mediante la referencia indirecta: describiendo los efectos y enumerando las bajas.

Hasta este momento, he identificado diferentes grados de distancia, tanto temporal como espacial, respecto del acontecimiento, caracterizados por la recuperación de imágenes enigmáticas y a veces abstractas, muy dependientes del soporte textual, y por la ausencia del sujeto humano. El hecho de que Norfolk, Ristelhueber y Bridle no muestren seres humanos en estas obras no significa que las víctimas no estén representadas en la imagen. Su notoria ausencia es una forma de evocación indirecta, un gesto de duelo. A menudo están más cerca del arte conceptual que del fotoperiodismo y, al no representar a las personas, evitan algunos de los efectos más emotivos de la recepción de la fotografía. Por esto quiero abordar otros ejemplos en los que la ausencia es compatible con la presencia humana o incluso depende de ella. Son proyectos centrados en los desaparecidos, que a veces son daños colaterales de la guerra y otras la manifestación principal de las llamadas guerras sucias. Debemos tener en cuenta que se les llama desaparecidos, pero de hecho están muertos, a pesar de lo que algunas de sus familias deseen creer, por lo que es otra imagen de la muerte. La idea de Barthes de la fotografía como signo de una ausencia no podría ser más pertinente.

El fotoperiodista español Gervasio Sánchez ha recogido durante décadas testimonios visuales de los desaparecidos en Guatemala, Chile, Argentina, Colombia, Camboya, Irak, El Salvador, Perú, Bosnia y España. Algunos fueron víctimas de la represión de regímenes totalitarios, otros de guerras civiles o guerrillas. Por lo tanto, algunos casos encajarían más cómodamente en la noción de guerra que otros, pero el registro visual de estas experiencias es, de hecho, muy similar. En su proyecto Víctimas del olvido (2011), Sánchez recurre a un enfoque único para hacer frente a los efectos de todos estos conflictos tan diversos. Retrata a familiares que muestran las viejas fotos de sus desaparecidos. Hay dos tipos de víctimas olvidadas en las fotos de Sánchez: las presuntas muertas y las vivas. Son retratos dentro de retratos, excepto los de personas que no poseen fotos familiares de alguien que probablemente nunca fue fotografiado, y por lo tanto no ha dejado ningún registro visual de su existencia. Éstos tienen un cartel con el nombre de la víctima y la fecha de su desaparición. Los familiares se dejaron fotografiar no sólo para dar testimonio, sino

como un acto político, una forma de denuncia, en el sentido descrito por Azoulay: «El contrato civil de la fotografía permite a ciudadanos y no-ciudadanos por igual presentar agravios y reclamaciones que de lo contrario no pueden verse e imponerlos por medio de la ciudadanía de la fotografía, a través de ella y sobre ella» (The Civil Contract of Photography, 192).

El fotógrafo argentino Gustavo Germano adopta un enfoque diferente para representar a los desaparecidos en Ausencias (2007): en lugar de mostrar una imagen del individuo, o una señal, se concentra en el lugar vacío que ha dejado. Son las huellas indirectas de los treinta mil asesinados por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. Aunque el acontecimiento no cumple los requisitos de una guerra, usamos la expresión «guerra sucia» para referirnos al terror estatal, porque el ejército argentino se consideraba en guerra contra fuerzas subversivas y justificó sus crímenes en estos términos. No hay violencia explícita en las imágenes de Germano, pero la referencia a sus consecuencias atraviesa y contradice el ambiente apacible de la puesta en escena. El encarcelamiento, la tortura y la muerte son evocados calladamente. El duelo y el recuerdo se revelan como tareas interminables. La ausencia está inscrita en la fotografía mediante la composición paralela, como en aquellos pasatiempos para niños que exigen identificar las diferencias entre dos imágenes. La imagen doble combina una fotografía familiar de una situación feliz anterior a la dictadura, junto a otra tomada en 2006 en el mismo lugar en la que faltan una o más de las personas de la primera imagen. Cada fotografía está fechada y nombra a todos los que en ella aparecen: las personas han cambiado, pero uno puede descubrir fácilmente quién ya no está allí (y darse cuenta de que esa persona también habría cambiado).

Una madre de pie junto a su hijo en el comedor; una anciana al lado de una silla vacía. Una foto en blanco y negro de una pareja en la playa a la izquierda; a la derecha una en color de la misma playa vacía. Un sacerdote que casa a una joven pareja; el sacerdote delante de una mujer arrodillada, sin su marido. Una joven pareja sosteniendo a su pequeña hija; una mujer joven sola, sin sus padres. El propio fotógrafo con sus tres hermanos cuando eran niños en 1969; en la reciente, Gustavo, Guillermo y Diego, y un espacio vacío a la derecha de la imagen para Eduardo, el hermano mayor al que perdieron. Una imagen por sí sola no contaría la misma historia, ni nos conmovería de la misma manera.

Tanto Sánchez como Germano responden al mismo desafío: cómo individualizar a las víctimas, cómo hacer sentir su presencia latente y fantasmal cuando ya no están allí. Una de las formas es, por supuesto, a través de la mirada y la expresión de aquellos que los recuerdan, en

cuya memoria todavía están muy vivos. El objetivo es ponerle rostro a la experiencia, incluso si el rostro no es de la persona perdida, sino de la otra víctima que aún sufre la pérdida. Sánchez y Germano abordan la precariedad y el valor de la vida de la víctima al mostrar la cicatriz que dejó su ausencia, una rasgadura en el tejido del tiempo y el espacio.

He enumerado una variedad de respuestas al desafío de representar a las víctimas anónimas de la guerra fotografiando su ausencia. Cubren una variedad de estrategias: imágenes no mostradas, paisajes vacíos e imágenes familiares. Pero todos tienen algunos elementos en común. Estos fotógrafos están reaccionando a rastros de violencia que se han vuelto invisibles. No sólo informan, sino que critican militantemente la función de las imágenes en nuestra cultura. Recurren a la metonimia como la principal figura poética para representar la ausencia. Lo que no está allí se recuerda por lo que estaba al lado, como en las fotos de Germano. Su trabajo no es sólo sobre la memoria; implica formas de activismo visual, de denuncia transitiva de la injusticia. Para Jacques Rancière, la metonimia es la figura política por excelencia y su uso es la respuesta a la necesidad de recuperar la capacidad política de las imágenes. El recurso que propone es lo que llama la «imagen pensativa», un modo de resistencia a la apropiación de las imágenes por discursos preestablecidos. Es una especie de desaceleración de la circulación de las imágenes, abriendo un tiempo para la reflexión y el conocimiento.

El desafío en términos de representación y de formas de activar la capacidad política de las imágenes es el resultado de un cambio en el tipo de imágenes que emanan de las guerras hoy en día, y de las que permanecen en nuestra memoria visual, que pueden ser definidas por una nueva relación con el tiempo. El momento decisivo ya no es el momento de la batalla. Las imágenes de guerra actualmente caen, según Frédéric Gros, en dos categorías irreductibles: el instante puro y la duración sombría. El discurso épico tradicional solía describir las etapas de la guerra, los preparativos, la batalla, el desenlace. Típicos de nuestros tiempos son otros estados de violencia que no se ajustan a las viejas leyes del combate. Por un lado, está el ataque terrorista, la explosión, el acto instantáneo y único que interrumpe la continuidad del tiempo ordinario. Por otro lado, hay guerras civiles, desorden armado que se convierte en desastre humanitario, imágenes que terminan repitiéndose, lúgubres y parecidas: ruinas, filas de refugiados, combatientes irregulares, que parece como si ya los hubiéramos visto antes. El desastre, dice Gros, es monótono, el tiempo se ha detenido. En estos estados de violencia se ha borrado la distinción entre guerra y paz, no hay victoria decisiva ni derrota final.

Los cambios en la conducción de la guerra han provocado un daño

cada vez mayor a los civiles, intencionado o no, que hay que añadir a una variedad de formas de violencia organizada que atacan directamente a los civiles, desde el terrorismo y el terror estatal hasta la limpieza étnica. El duelo por estas víctimas parece ser una tarea reservada a sus familiares y vecinos, porque las personas corrientes desaparecen de forma anónima, dejando pocos rastros y rara vez memorial alguno. La fotografía es una de las pocas herramientas disponibles para dar testimonio de la experiencia de los civiles en la guerra, pero se enfrenta a un gran desafío cuando se trata de representar lo irrepresentable, a aquellos que ya no están allí. En lugar de documentar acontecimientos y experiencias, de usar la fotografía como evidencia de violencia o atrocidades, retratar la ausencia es una forma de afrontar la pérdida y representar el dolor y el sufrimiento a través de las huellas que dejan detrás. Los casos presentados son sólo algunas de las estrategias para contratacar y reclamar el papel ético y político de las imágenes. De lo contrario, la fotografía de guerra corre el riesgo de convertirse en una acumulación puramente repetitiva de imágenes intercambiables desprovistas de significado, perdiendo su capacidad de comunicar o conmover, porque su propia indiferenciación habla de la irrelevancia del contexto. En cierto modo, cada vez vemos más y sabemos menos de lo que sucede en las guerras.

11
LA MEMORIA SEPULTADA

Hay algo acerca de aquel pasado y de cómo se volvió parte de nuestro presente que no encontrará descanso.

HANS ULRICH GUMBRECHT,
Después de 1945

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

[«El tiempo presente y el tiempo pasado | están quizá presentes los dos en el tiempo futuro, | y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado»].

T. S. ELIOT,
«Burnt Norton», Four Quartets

Cualquier discusión sobre la inscripción cultural de una historia de conflictos y traumas de más de un siglo de duración, el intervalo que nos separa de la Primera Guerra Mundial, inevitablemente necesita interrogarse acerca de qué hay de aquella época que importe ahora. ¿Cuánto de aquel pasado todavía nos acompaña en forma de duelo?, ¿o continúa fascinándonos? ¿Hasta qué punto sigue siendo significativo? La conciencia de una presencia que está oculta a la conciencia, efectivamente invisible, pero sin embargo innegable y potencialmente capaz de emerger en cualquier momento, tiene un efecto silencioso continuado que no desaparece. El problema no es la recuperación del pasado como pasado, sino su presencia—latente o manifiesta—en el presente. Es una herida no del todo cicatrizada.

En gran medida la política de la memoria en España se ha centrado en «enterrar el pasado». No obstante, el pasado se ha negado a quedarse en el pasado, enterrado y olvidado. De hecho, la información histórica estaba a la vista de todos, disponible para quien quisiera saber, pero pocos miraban. Lo que ha cambiado es el contexto de recepción, una nueva inclinación a prestar atención a los testimonios del sufrimiento y revisitar el legado brutal de la dictadura. El riesgo es que se diera resolución a la oleada de exhumaciones enterrando aquellos muertos en otras tumbas, sin ir más allá de la empatía con el trauma individual, sin abordar las divisiones políticas plenamente actuales que han salido a la luz, que expresan la persistencia de una continuidad ideológica con el pasado.

Francesc Torres dio el título de Oscura es la habitación donde dormimos (2007) a su proyecto sobre la exhumación de una fosa común de víctimas de la represión franquista al comienzo de la Guerra Civil, que nos invita a leer la memoria sepultada. El desarrollo de este proyecto coincidió con la preparación de la exposición En Guerra, en

el CCCB, que comisariamos juntos. En aquel momento, hizo dos intentos fallidos de obtener el permiso de las autoridades para excavar una sección del frente de batalla del Ebro con un equipo de médicos, antropólogos forenses y arqueólogos. Dos gobiernos catalanes consecutivos, de derechas e izquierdas, denegaron el permiso (con diferentes excusas formales, pero probablemente por temor a reabrir viejas heridas), y terminó uniéndose a los voluntarios de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica para emprender una excavación en otra parte de España. Cuarenta y seis hombres entre dieciocho y sesenta y un años fueron ejecutados por un pelotón paramilitar de falangistas el 24 de septiembre de 1936, y enterrados cerca de un vertedero en las afueras del pueblo de Villamayor de los Montes, en Burgos. Un grupo compuesto por expertos, voluntarios, familiares de las víctimas y otros habitantes del pueblo llevaron a cabo la excavación, mientras que Torres proporcionó financiación y fotografió las diferentes etapas del proceso. Todos los cuerpos, menos tres, fueron identificados y las familias decidieron enterrarlos en una única tumba en el cementerio local, en julio de 2006, setenta años después de su muerte.

Las fotos de Torres pasan de la vista general al primer plano, retratan a familiares, vecinos y voluntarios, los minuciosos detalles de la limpieza de un cráneo o las muchas otras tareas del equipo. Los objetos personales encontrados al lado de los cuerpos eran de los que uno se lleva cuando piensa que va a ir a la cárcel. Las gafas de lectura muestran que muchas de estas personas sabían leer y escribir, pertenecían al segmento educado de este pequeño pueblo. Las chapas de las botellas de cerveza junto a los casquillos de bala nos revelan lo que hacían los verdugos mientras remataban a sus víctimas. Los detalles cuentan la historia: agujeros de bala en los cráneos, las suelas de los zapatos junto a los huesos de los pies, una mano que sostiene una bala o un trozo de tela que sobrevivió milagrosamente. Torres trabaja con cuidadoso desapego documental, evitando el patetismo, al tiempo que logra, como por un encuentro casual, momentos muy conmovedores: un anillo de bodas que rodea todavía la falange de un dedo de esqueleto, unas viejas fotos de familia que algún pariente depositó en la tumba o la última imagen del lugar, la tumba vacía, nuevamente cerrada y cubierta con ramos de flores que dejaron familiares y vecinos después de una ceremonia en la que se honró a los muertos por primera vez. Como explica la historiadora Joanna Bourke en un texto para el libro (Oscura es la habitación, 165):

En muchos conflictos, incluida la Guerra Civil española, la incapacidad de llorar adecuadamente la pérdida se ha visto agravada por la falta de cuerpos a los que «dar reposo». Muchos experimentaron lo que sólo puede describirse como «duelo retardado». La justicia a

menudo implica la recuperación de cuerpos ocultos. Si el objetivo de los perpetradores de atrocidades era destruir no sólo a sus víctimas, sino toda la memoria de aquellas víctimas, entonces la justicia requería rememorar, el cumplimiento de una deuda de fidelidad a los muertos.

Esta deuda está profundamente arraigada en la cultura occidental porque recrea el gesto de Antígona. El legado épico de las guerras se traduce en tragedia al dar cuenta de los caídos y otras víctimas colaterales. Por supuesto, recordar requiere nombrar a las víctimas, por lo que tanto el libro como la instalación de Torres incluyen una lista de nombres y edades de todas las personas identificadas en aquella tumba, nombres que también están inscritos en su lápida en el cementerio de Villamayor. Estos nombres son una forma de luchar no sólo contra el olvido, sino también contra la banalización del horror.

El peligro a evitar es que, al volver a enterrar aquellos cadáveres con dignidad, se enterrara con ellos el recuerdo de lo sucedido. La contribución del proyecto de Torres consiste no sólo en dar testimonio de un acontecimiento setenta años después de lo ocurrido, sino también de un segundo momento, la excavación, que tiene el efecto de reconocer la culpa colectiva en el olvido del primero. Gracias a esta colección de documentos, no se nos permitirá olvidar que lo habíamos olvidado durante tanto tiempo.

Es imposible no relacionar este proyecto de Torres con un libro de Gilles Peress, uno de los dos que ha dedicado a Bosnia, The Graves: Srebrenica and Vukovar, con texto de Eric Stover (el otro es Farewell to Bosnia), donde documenta el trabajo de los equipos de forenses que excavaron las fosas comunes de las masacres ocurridas en las dos ciudades. El libro reconstruye toda la investigación: desde la exhumación de los cadáveres a su examen en la morgue, la clasificación de los objetos personales, recopilación de radiografías, mapas del terreno y secuencias capturadas de los noticiarios televisivos, para concluir con los refugiados que esperan en los centros de acogida de Tuzla a que los restos de sus familiares sean identificados. La crónica de Stover proporciona el contexto histórico, el relato de la experiencia de los miembros de los equipos forenses y la transcripción de los testimonios orales. Es un marco discursivo para la interpretación de las imágenes, pero raramente las glosan. Se las deja hablar por sí mismas. De hecho, el lector se queda sin respuesta a muchas de las preguntas que las fotografías le suscitan sobre el quién, el qué, el dónde y el cuándo. La información no está completa y el lector debe reconstruir las piezas del rompecabezas, como en una investigación criminal. Sobre todo, debe enlazar el texto con la imagen, salvando la brecha que separa los dos registros. La crónica es necesaria, sustenta la interpretación, pero no es un documento que

pruebe nada. El registro visual del horror, preservándolo para la historia, acompaña a una misión con objetivos inmediatos: la recogida de pruebas que sirvan en juicios por crímenes contra la humanidad, y la urgente satisfacción de las necesidades de duelo de los supervivientes, que quieren por encima de todo saber la verdad. Estas exigencias llevan a Peress a redefinir su tarea (U.S. News, 6 de octubre de 1997):

Trabajo mucho más como un fotógrafo forense, en cierto modo, recogiendo pruebas. He empezado a tomar muchas más naturalezas muertas, como un fotógrafo de la policía, recogiendo pruebas como un testigo. He empezado a tomar prestada una estrategia diferente de la del fotoperiodista clásico. El trabajo tiene mucho más que ver con los hechos y mucho menos con la buena fotografía. Ya no me importa tanto la «buena fotografía». Estoy reuniendo pruebas para la historia, para que recordemos.

Esta estrategia constituye una respuesta al problema del cómo de la representación, al imperativo de encontrar una forma comprometida con el testimonio. En este caso una respuesta ascética, que rehúye el esteticismo. Al rastro material del acontecimiento, reducido a restos humanos y objetos que deben ser identificados e interpretados para que nos puedan contar su historia y al cual muy pocos tienen acceso, hay que añadir este rastro visual que aportan las fotografías de los vestigios primarios. Aquí la fotografía es la huella de una huella, que también nos habla a su manera y cuyo registro perdura y circula con mayor facilidad que un fragmento de hueso o un trozo de tela. Es una prueba inmaterial, sombra del acontecimiento, cuya veracidad puede estar en entredicho, pero cuyo tratamiento formal conlleva una propuesta discursiva, una interpretación que nos invita a interrogarla en busca de su testimonio.

En la instalación de Dark is the Room Where We Sleep que Torres produjo para el International Center of Photography de Nueva York en 2007 había, en la entrada, una fotocomposición de dos imágenes yuxtapuestas: en color, el horizonte moderno de lo que solía llamarse Camp de la Bota, en Barcelona, donde las fuerzas de Franco llevaron a cabo muchas ejecuciones extrajudiciales al final de la guerra, superpuesto sobre una foto en blanco y negro de esqueletos desenterrados en Villamayor. Gracias a una superficie prismática que permite ver una doble imagen, utilizada tradicionalmente en postales para niños, cuando el visitante se movía, cambiaba la fotografía, revelando la imagen estremecedora bajo el paisaje contemporáneo de rascacielos. Esta pieza explica el significado del título: la habitación donde hoy dormimos pacíficamente es oscura porque debajo hay un pasado oculto que hemos hecho todo lo posible por olvidar. O podríamos decirlo de una manera más literal: tenemos cadáveres en el

armario. Este es el tipo de latencia que subyace a la cultura española contemporánea.

En la obra inacabada de García Lorca El público, su intento de crear una nueva forma de tragedia, el poeta proponía una revolución en el teatro «para que se sepa la verdad de las sepulturas». Utilicé esta cita en el título de una conferencia con ocasión de la conmemoración del centenario de Lorca en 1998, para cuestionar la tendencia a interpretar sus obras a la luz de su biografía y específicamente de su muerte, para subrayar el reto de cómo leer la muerte o, más concretamente, de si es posible leer la muerte. En aquel momento, el debate sobre si exhumar los restos de Lorca y la búsqueda de la ubicación de su tumba aún no habían comenzado, pero la conferencia tenía connotaciones premonitorias de lo que estaba por suceder. La búsqueda parecía prometer respuestas y cierta sensación de reparación (aunque se llevaba a cabo contra la voluntad de la familia del poeta), pero no se encontró el lugar del enterramiento. La tentación es imaginar que hay allí una verdad oculta y que se trata simplemente de desenterrarla y recuperarla juntamente con los huesos. Sin embargo, yo argumentaba que, sea lo que sea lo que esperemos aprender de las tumbas, es difícil extraer de ellas la verdad. La metáfora de Lorca, que asocia teatro y tumbas, tiene también un significado más literal, se refiere a la tumba como un lugar físico que tiene un significado irrecuperable. La muerte sería un umbral más allá del cual se esconde una verdad que no nos está permitido conocer, el reino de la oscuridad por excelencia, que la poesía está destinada a interrogar.

Los muertos no hablan. Y la interpretación, ya sea literaria o histórica, no es una ciencia forense (aunque la ciencia forense es una forma de interpretación). Se podría argumentar que no podemos leer la verdad de la tumba porque no hablamos el lenguaje de la muerte, que es silencioso, pero otra forma de verlo sería que cualquier lectura está condicionada por la experiencia y el tiempo de la vida. Porque a pesar de todas las limitaciones en nuestra capacidad para extraer verdades del silencio y de la muerte, el impulso y el anhelo de hacerlo, de interrogar a la muerte y hacer que el silencio hable, siempre han estado con nosotros. Necesitamos leer el pasado desde una perspectiva elegíaca que reconozca la pérdida inevitable en lugar de tratar de recuperar la verdad de las sepulturas. La elegía no es sólo una forma de celebrar a los muertos, sino también una meditación sobre todo lo que es fugaz, un discurso del duelo por la pérdida, una pregunta sobre el significado, en la medida en que es un significado determinado por la muerte.

Tanto en el caso de Lorca como en la exhumación documentada por Torres, las respuestas obtenidas tienen más que ver con el tiempo que formula las preguntas, nuestro presente, que con el tiempo pasado

de las muertes. La posibilidad misma de hacer preguntas es un factor de las circunstancias actuales y, por lo tanto, hacemos preguntas actuales sobre escenarios pasados. Sabemos que la memorialización rara vez empieza inmediatamente después del acontecimiento. ¿Por qué recordamos cuando lo hacemos? Andreas Huyssen ha proporcionado algunas sugerencias, subrayando que sentimos que la exigencia de atención a la memoria es específica de un contexto determinado, propia de una nación o grupo en particular, cuando en realidad responde a las tendencias globales, en un proceso que él ha rastreado (En busca del futuro perdido, 13):

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX.

Quienes nos dedicamos a los estudios culturales somos conscientes de que existen dos marcos temporales relevantes para leer la cultura: el del acontecimiento y el del receptor, el nuestro. Debemos tener en cuenta que el texto que supuestamente responde a nuestras preguntas, el texto que interrogamos, estaba destinado a responder a otras preguntas, algunas rastreables, otras remotas e irrecuperables, más difíciles de dilucidar que la respuesta que proporciona el texto, ya sea de hace diez años, un siglo o treinta siglos atrás. Pero hay otros casos en los que el texto en sí, o la película o la imagen, sintonizan con un nuevo contexto y hablan de preocupaciones distintas a las de la circunstancia a la que originalmente remitían. Son casos de pertinencia renovada.

En Matadero cinco el pretexto o punto de referencia de la historia es el recuerdo de la experiencia de Vonnegut en los bombardeos de Dresde, pero la escritura de la novela durante la guerra de Vietnam y su publicación en 1969 le da un significado completamente diferente, anclando el recuerdo del pasado en las preocupaciones contemporáneas y la proyección de su mensaje contra la guerra en el futuro. Una idea que la novela misma plantea. El experimento de ciencia ficción con el viaje en el tiempo puede leerse como una metáfora de los múltiples marcos temporales de relevancia de la novela.

Las obras cambian de significado a medida que responden a contextos variables, en obediencia dividida al pasado y al presente. El punto de partida de Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European cultural history, de Jay Winter, es la escena final de los muertos que se levantan de sus tumbas en Yo acuso de Abel Gance, una película de 1919 que el director rehízo en 1938. Hay un par de

diferencias esenciales entre las dos versiones. La filmación de la primera comenzó en 1918, justo antes del final de la guerra, y en ella los muertos se levantaban para averiguar si los vivos habían hecho honor a su sacrificio o si su muerte había sido en vano. Funciona como una amplificación de un par de versos del famoso poema de John McCrae «In Flanders Fields»: «If ye break faith with us who die | We shall not sleep» ('Si no sois fieles a quienes morimos | no dormiremos'). En la segunda versión, un excombatiente convoca a los muertos para que eviten la próxima guerra, por lo que el objetivo de la película no es mirar hacia atrás, sino hacia adelante. Además, el Osario de Douaumont en Verdún, que por supuesto aún no existía en 1918, ocupa un lugar destacado en la película de 1938. Douaumont es una necrópolis que contiene los restos de alrededor de ciento treinta mil soldados franceses y alemanes no identificados, los muertos sobre cuyos cuerpos descansaba tan precariamente la paz. Se podría decir que la conclusión es la opuesta en las dos películas: en una, los muertos regresaban a sus tumbas convencidos de que no habían muerto en vano, mientras que en la segunda versión los muertos aterrorizaban a los vivos para que se dieran cuenta del sinsentido de la guerra.

Volvemos a la idea de la pieza de Torres: los muertos regresan del olvido para reprendernos, para recordarnos lo que les debemos. Sin embargo, no sólo se reclama justicia retrospectiva o reparación, sino también un reconocimiento de su lugar en el presente. Duermen con nosotros en la misma habitación. Y cuando hablamos de memoria, a esto nos referimos: no a una mirada hacia atrás, sino a una característica de nuestro presente, una configuración de nuestro entorno actual que encuentra significado en el recuerdo.

Este diálogo entre marcos temporales no se limita a las secuelas inmediatas de los conflictos bélicos, ni a las respuestas tardías de testigos de primera mano, como podría ser el caso de Remarque y Vonnegut, o incluso de la generación que los siguió. El trabajo de la memoria se manifiesta también en lo que podríamos llamar, haciéndonos eco de la formulación de Marianne Hirsch, post-postmemoria, ejemplificada por puntos de vista con dos grados de separación respecto de la experiencia original: la perspectiva de una tercera generación para quien el acontecimiento es ya un rastro frío, a menudo una generación que ha tenido que lidiar con la discontinuidad de la memoria, como en el caso español. Enlazando de nuevo con la excavación que Torres documentó, el impulso que inició la exhumación de las víctimas de la represión de Franco y la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica no provino de los hijos de las víctimas sino de los nietos. Como es bien sabido, el primer paso lo dio en 2000 Emilio Silva, actual presidente

de la asociación, para buscar los restos de su abuelo en una fosa común en Priaranza del Bierzo, León.

Los casos de reacción tardía a menudo revelan la complejidad del proceso de reconstrucción de un acontecimiento remoto cuya verdad nos elude, y las estrategias para salvar la brecha de tiempo. En España, este proceso de excavar físicamente en el pasado, en busca de rastros abandonados hace más de sesenta años, coincidió en el tiempo con otros ejercicios simbólicos de memoria mediada desde la distancia. Quizá el síntoma más claro de esta tendencia sea el éxito editorial de la novela de Javier Cercas (en términos de edad, nieto de la generación que peleó la guerra), Soldados de Salamina, sobre la búsqueda de un secreto desencadenada por una anécdota de la Guerra Civil. El narrador quiere averiguar por qué un soldado republicano salvó la vida del falangista Rafael Sánchez Mazas después de que éste escapara de un escuadrón de ejecución, y la búsqueda de una respuesta lo lleva a un hogar de ancianos en Francia donde un viejo excombatiente exiliado, olvidado por todos, se niega a resolver el enigma. Al mezclar historia y ficción para construir un «relato real», la novela al mismo tiempo nos hace ser conscientes de que el pasado es parte del presente, su condición de posibilidad, y que es imposible recuperar la verdad que esconde.

La novela de Laurent Binet, HHhH, un acrónimo de Himmlers Hirn heißt Heydrich (‘El cerebro de Himmler se llama Heydrich’), escrita por un autor francés pero ambientada en Checoslovaquia, ilustra una empresa análoga a la de Cercas en un contexto europeo distinto. Binet es diez años más joven que Cercas, así que escribieron y publicaron sus novelas aproximadamente a la misma edad. La narración ficcionalizada de la trama para matar a Heydrich alterna entre el tiempo histórico y el presente del narrador en el momento de escribir la novela. Paralelamente a contar la historia del comando que mató a Heydrich, el narrador comenta su propia investigación histórica y el proceso de escritura, mientras que ocasionalmente se permite criticar algunos libros que lee. La atención a este doble marco temporal, el tiempo del acontecimiento y el de la escritura, es una preocupación central de la novela de Binet, en términos cercanos a los que estamos discutiendo (HHhH, 150):

Los muertos están muertos, y no les importa si rindo homenaje a sus actos. Pero para nosotros, los vivos, significa algo. La memoria no sirve de nada a los recordados, sólo a aquellos que recuerdan. Nos construimos a nosotros mismos con la memoria y nos consolamos con la memoria.

Binet comparte muchas de las preocupaciones de Cercas y sigue algunas de sus estrategias, incluida la de nombrar a los verdaderos protagonistas históricos para que la novela se convierta en un

monumento a su memoria. Es cierto que al mismo tiempo hay varios aspectos que separan ambos proyectos, comenzando por su propia relación con el contexto del relato: Cercas escribe acerca de la historia de su propio país, que lo divide ideológicamente y fue silenciada durante mucho tiempo, primero debido a la represión y luego a la conveniencia política.

La aceptación tácita de la amnesia colectiva que respondía a las necesidades de un presente anterior ha sido seguida por sucesivos intentos de corregir los efectos individuales y sociales del silencio. Los esfuerzos pueden haber tenido éxito a nivel cultural, pero claramente no lo han tenido a nivel judicial ni en la redefinición de una política de la memoria. En España, la prueba más evidente de este fracaso, de la oscuridad de la habitación donde dormimos, ha sido hasta hace poco una tumba, un enorme mausoleo, el Valle de los Caídos, donde Franco fue enterrado entre soldados fallecidos de su propio bando y muchos republicanos que fueron trasladados al recinto sin permiso de sus familias para yacer en un monumento a su derrota construido por el trabajo forzado de prisioneros de guerra.

En 2005, a seis jóvenes directores de cine nacidos después de la muerte del dictador en 1975 se les pidió que produjeran cada uno una pieza corta sobre el tema «La primera vez que oí hablar de Franco». El resultado fue el documental colectivo Entre el dictador y yo (2006). En uno de los episodios, «Haciendo memoria», dirigido por Sandra Ruesga, mientras vemos imágenes de viejas películas familiares, escuchamos una conversación telefónica entre la directora y sus padres en la que les pregunta por qué iban de excursión al Valle de los Caídos cuando era niña y por qué nunca le dijeron quién estaba enterrado allí. Es una conversación tensa y algo embarazosa en la que los padres intentan justificar por qué nunca hablaron a sus hijos de los antecedentes históricos y políticos del lugar que visitaban. La situación sería divertida si no fuera tan sintomática de una posición muy extendida.

La respuesta de los padres es representativa de lo que era una actitud bastante común: mejor no hablar de aquel pasado trágico, mejor no enseñar a los niños la historia reciente, mejor no prestar atención al simbolismo, mejor no meterse en política. Estas fueron algunas de las lecciones que el franquismo enseñó a los españoles, y las lecciones sobrevivieron al dictador. Aquellos que no tenían una historia épica para contar, a favor o en contra de Franco, lo que la prensa de la dictadura llamaba «la mayoría silenciosa», proporcionaron la coartada para la aparente amnesia colectiva de la transición a la democracia. El silencio que emana de aquel monumento tiene poco que ver con el duelo. Es como si los muertos hubieran secuestrado la voz de los vivos. El enorme mausoleo de

piedra ponía en evidencia los precarios cimientos del presente y contaminaba el discurso político español. Al mismo tiempo que se luchaba para exhumar a las víctimas de Franco de sus fosas comunes anónimas, faltaba voluntad política para sacar al dictador de su tumba en el Valle de los Caídos.

A pesar del sesgo en este capítulo hacia los ejemplos cercanos, la dinámica que describo no es exclusiva de un territorio o un país, sino que es la herencia compartida de estos últimos cien años, un legado de violencia y pérdida sin el cual no puede entenderse la Europa que habitamos hoy. Lo que leemos como una proyección hacia el pasado es en realidad una sombra proyectada hacia el futuro, un modo de anticipación plagado de fantasmas y esqueletos que amenazan con salir del armario. Dormimos entre los muertos; caminamos sobre su sombra. Interrogamos sus tumbas en busca de respuestas, pero lo que escuchamos es sobre todo nuestra propia voz volviendo a contar sus historias. Los restos físicos de su fallecimiento, los lieux de mémoire, los monumentos, los documentos e incluso sus testimonios son reenmarcados y reinterpretados de acuerdo con necesidades y preocupaciones en constante cambio. No es una señal de falta de respeto o traición a sus experiencias, sino, por el contrario, una consecuencia de su relevancia inmediata e ineludible, de la impronta viva de su legado. Lo que se denomina en el contexto alemán llegar a un acuerdo con el pasado, o Vergangenheitsbewältigung, es parte de nuestra lucha con el presente. La visita al cementerio muestra el papel de la memoria (particularmente la memoria reprimida o silenciada) en nuestra reconciliación con el presente.

¿Qué tipo de verdad cabe rescatar de las garras de la muerte? A pesar de que leemos en las huellas del pasado aquella historia que importa al presente, el modo de contarla marca la diferencia y tiene consecuencias éticas. Las narraciones épicas encajan en un molde que tiende a dar sentido a la violencia y la destrucción, justificándolas. Un compromiso ético para restaurar entre nosotros el lugar de los caídos y las víctimas anónimas de los desastres del pasado exige, paradójicamente, dar voz a su ausencia y su pérdida. Un relato que es fiel al lenguaje de los muertos es aquel que se esfuerza por escuchar su silencio.

El pasado no está simplemente ahí, en la memoria, sino que debe articularse para convertirse en memoria.

ANDREAS HUYSSEN,
Twilight Memories

La idea de crear un museo antibelicista se ha barajado en el pasado, pero es tan difícil de llevar a cabo como la realización de una película antibelicista.

OMER BARTOV,
Murder in Our Midst

Ciento cuarenta y tres días después de la invasión rusa de Ucrania, el 17 de julio de 2022, el PinchukArtCentre de Kyiv volvió a abrir con la exposición Cuando la fe mueve montañas, título sacado de una de las piezas que se exhiben, del belga Francis Alÿs. El proyecto es fruto de una colaboración entre el museo de Kyiv y el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (M HKA), que presta a la exposición más de cuarenta obras de artistas internacionales de su colección, que se unen a una selección de artistas ucranianos, muchos de los cuales presentan obras realizadas durante el conflicto. Se inauguró al mismo tiempo una exposición de fotografía titulada Crímenes de guerra rusos, que se había mostrado en mayo en el Foro Económico Mundial de Davos. El PinchukArtCentre organizó antes en Bélgica, conjuntamente con el M HKA, el Bozar de Bruselas y el Parlamento Europeo, la exposición Imagina Ucrania, y en la Bienal de Venecia 2022 Esto es Ucrania: defendiendo la libertad, combinando también artistas internacionales, como Marina Abramović, Damien Hirst y Takashi Murakami, y ucranianos, y piezas realizadas con anterioridad y en plena guerra. Abramović, que presentaba una instalación de 2003 sobre la guerra en los Balcanes, explicó a la prensa:

Personalmente, para mí es muy difícil dar una respuesta inmediata en una situación de guerra. Necesito tiempo para procesarlo, y siempre me interesa crear algo que no trate sólo de la guerra en ese momento, sino que sea trascendental y que tenga un mensaje que pueda servir para las guerras en cualquier lugar y en cualquier momento.

Este despliegue expositivo es por supuesto un gesto de propaganda: busca transmitir la resistencia y la moral de victoria del pueblo ucraniano, además de su sufrimiento, subrayar el apoyo internacional y reforzarlo. Hacerlo a través del arte en un momento en que todo el esfuerzo y los recursos se están poniendo en la lucha demuestra no sólo la utilidad de este tipo de escaparate internacional, porque la exposición en Kyiv va dirigida al público interno, sino el

reconocimiento del valor del arte y la cultura ante una agresión que pretende negar la existencia de una cultura ucraniana. El objetivo no es estrictamente contribuir a la memoria de una guerra aún en curso. Sin embargo, la producción artística y fotográfica contemporánea al conflicto, y en especial la de quienes están experimentando las condiciones del país desde dentro, constituye una forma de arte de combate, equivalente a los dibujos de Otto Dix en las trincheras, de Henry Moore en el metro de Londres durante los bombardeos o de los supervivientes anónimos del cerco de Leningrado. En el futuro se integrarán en el repertorio testimonial sobre esta guerra y en el proceso de construcción de la memoria cultural. Pasarán, con toda probabilidad, de formar parte de una exposición temporal a ocupar de manera permanente el espacio de un museo.

Paralelamente, el Museo Nacional de Historia Militar de Ucrania y el Museo Nacional de la Historia de Ucrania en la Segunda Guerra Mundial, ambos en Kyiv, acogen exposiciones de artefactos de la guerra en curso capturados a los rusos, pero también otros que documentan la experiencia de los civiles ucranianos: armamento pesado ruso destruido, una instalación con un centenar de botas de soldados rusos dispuestas dentro de una estrella roja, la reconstrucción con los contenidos originales de un refugio subterráneo de residentes de la ciudad de Hostómel, donde pasaron un mes ocultándose durante la ocupación. Tres días después de la liberación de Kyiv, el personal del museo, acompañado por el ejército, salió en misiones de recolección de objetos de interés. Mientras tanto, los soldados ucranianos que en el pasado habían visitado estos museos sabían adónde llevar los recuerdos que se traían del frente. Además, se incluye material audiovisual que muestra los discursos de los políticos y medios de comunicación rusos difundiendo el despliegue retórico de acusaciones contra los ucranianos que impulsaba y justificaba la agresión, y cómo los discursos y la construcción de la imagen del enemigo preceden y acompañan a la campaña militar.

Tales gestos de conservación y exposición no son nuevos. La iniciativa de crear un museo del sitio de Leningrado se puso en marcha cuando ni el bloqueo ni la Segunda Guerra Mundial habían acabado. En diciembre de 1943 el consejo militar de la ciudad decidió organizar una exposición titulada Defensa heroica de Leningrado, que se inauguró el 30 de abril de 1944, tres meses después del levantamiento del cerco. En enero de 1946 la exposición se convirtió en un museo de treinta y siete galerías que ocupaban cuarenta mil metros cuadrados, donde se exhibían 37.654 piezas, entre las que había tanques, cañones y aviones auténticos, además de fotografías, dibujos, carteles y recuerdos privados de la experiencia civil del cerco, como la ración diaria de ciento veinticinco gramos de pan de harina

mezclada con aserrín que comía la población. También estaba el atril que se usó para dirigir la Sinfonía de Leningrado de Dmitri Shostakóvich en la retransmisión del 9 de agosto de 1942 desde la ciudad sitiada.

Debido a la política paranoica del estalinismo, esta exposición inmensa y única se cerró en 1949 y en 1953 fue completamente desmantelada, su contenido liquidado y su director ejecutado como parte de los infames «Juicios de Leningrado». No se volvió a abrir hasta el 8 de septiembre de 1989, durante el período de la perestroika, con sólo una mínima parte de la colección original, y ahora se conoce oficialmente como el Museo Memorial Estatal de la Defensa y Asedio de Leningrado. La última parte de la historia del museo refleja las circunstancias de un contexto político específico, pero su origen ilustra cómo la conciencia de la necesidad de una empresa museográfica en torno a un acontecimiento histórico puede comenzar muy cerca del acontecimiento mismo.

El cerco de Leningrado, que duró casi novecientos días, es históricamente excepcional, pero la proximidad entre el acontecimiento y el proyecto museográfico no lo es tanto. El Imperial War Museum de Londres fue fundado cuando aún se luchaba la Primera Guerra Mundial: en marzo de 1917 se dieron los primeros pasos formando un comité encargado de empezar la colección y la primera exposición se inauguró en 1920 en el Crystal Palace. Una muestra de cómo se llevó a cabo es el llamamiento a la colaboración del público que el comité encargado de reunir la colección para el Imperial War Museum publicó en la prensa en abril de 1917: «El factor personal será de gran importancia en esta colección, y lo que el Comité del Museo solicita son cosas como cartas, fotografías, dibujos, recuerdos, etcétera, encontrados en el campo de batalla, recreaciones y artes y artesanía de la vida en las trincheras». Esta primera convocatoria de contribuciones no tuvo una respuesta suficiente, por lo que se publicó otra en enero de 1918: «Los propietarios de tales recordatorios deben darse cuenta de que los tienen bajo custodia y que la mejor manera de cumplir con esta responsabilidad será donarlos lo antes posible al museo y así asegurar su preservación para el futuro».

El Comité reunió una increíble cantidad de muestras de todo tipo de armamento, munición y equipos, y además envió a un agente al continente para recopilar artículos militares de las otras fuerzas aliadas y, a través de intermediarios, incluso algunas piezas enemigas. Pero lo que hace que la colección del Imperial War Museum sea tan extraordinaria es su capacidad para rememorar tanto la experiencia de los combatientes como la de los civiles, gracias a las donaciones que recibió tras estos llamamientos y después de conflictos posteriores. De la Segunda Guerra Mundial están ampliamente documentados el

ingenio con el que la población resolvió sus necesidades cotidianas y la actividad de los civiles durante el Blitz, gracias a objetos investidos de los recuerdos de personas reales. Además, el museo posee un inmenso archivo de fotografías personales, cartas, diarios y testimonios orales grabados. Esta combinación de fuentes explica la doble condición del Imperial War Museum como centro de investigación histórica y como repositorio de la memoria colectiva.

Países diferentes, ideologías y sistemas políticos diferentes, pero el mismo sentido de urgencia al abordar la necesidad de un museo de sus experiencias de la guerra. El esfuerzo por recolectar artefactos del World Trade Center comenzó en los primeros días después de los ataques, cuando la Zona Cero todavía era un montón de escombros en llamas de seis pisos de altura, el escenario de un crimen y un área de rescate. La Port Authority, propietaria del edificio, reunió a un pequeño grupo de arquitectos y conservadores de museos y les pidió que exploraran la zona marcando aquellos objetos que valiera la pena conservar; un proceso que duró meses mientras se limpiaba el cráter. La selección incluía elementos estructurales, como las vigas de acero retorcidas por la presión y el calor en formas inimaginables y algunos de los «tridentes» característicos de la fachada, vehículos de rescate destrozados y quemados, o algunos de los objetos que estaban a la venta en las tiendas del centro comercial subterráneo: ropa, maniquíes, un expositor de gafas intacto, una gran estatua de Bugs Bunny o un letrero con el famoso lema THAT'S ALL FOLKS! de la tienda de Warner Bros. Studios. Igual de revelador era lo que faltaba, aparte de restos humanos. No había sillas, escritorios, ordenadores, teléfonos; ninguno de los objetos que representaban la vida cotidiana de las personas que trabajan en el complejo. Obviamente, el papel y casi todo el hormigón quedó reducido a polvo. Había un par de bloques enormes de material indeterminado que parecían meteoritos, de unos dos metros de altura y un peso de más de doce toneladas, en los que podían verse las franjas que representaban cuatro pisos comprimidos.

La Port Authority era además propietaria del aeropuerto y almacenó temporalmente una selección de los restos de la destrucción de las torres, conservados para su futura exhibición en un monumento o museo, en el Hangar 17 del Aeropuerto Internacional Kennedy. El hangar ofrecía la solución práctica a los complejos requisitos para albergar objetos de tal magnitud y aplicar (o a menudo inventar) los protocolos de conservación para artefactos que nunca fueron pensados para estar en un museo. El lugar se construyó para albergar el tipo de máquinas que destruyeron las Torres Gemelas. Una ironía adicional del destino era que la aerolínea que había ocupado el hangar por última vez se llamaba Tower Air y en la pared del vestíbulo colgaba

una foto mural del paisaje de Nueva York con las Torres Gemelas visibles en el centro y un avión de Tower Air volando sobre él. Sin embargo, el Hangar 17 había sido pensado sólo como una etapa transitoria en el despliegue de los artefactos. Después de haber reunido aquellos objetos de memoria tan significativos, el contenido del Hangar 17 se diseminaría y aquel espacio único desaparecería. Uno no puede evitar sentirse impresionado por la inmediata toma de conciencia por parte de los responsables de la Port Authority—y de otras instituciones como la New York Historical Society—de la necesidad de conmemorar el desastre y las medidas efectivas tomadas enseguida.

Mientras su instalación Oscura es la habitación donde dormimos se exponía en el International Center of Photography de Nueva York, Francesc Torres se enteró de la existencia del Hangar 17 y pidió permiso para visitarlo. Lo que vio dentro del almacén gigante superaba cualquier expectativa, en tamaño y simbolismo. Cuando visitó el lugar, el Smithsonian, museos de historia locales y futuros memoriales reclamaban ya algunas de las piezas. Y por supuesto algunos de los elementos más cargados de simbolismo estaban destinados a ser expuestos en el 9/11 Memorial and Museum que se construiría sobre la huella de las torres. Es lo que ocurrió con la conocida como «Last Column», la última pieza de acero estructural que se retiró de las ruinas cuando ya se había convertido en un icono memorial, cubierto de mensajes y recuerdos de bomberos, trabajadores de rescate y familiares de las víctimas, y que ahora es uno de los elementos centrales del museo.

Para Torres y para quienes conocemos la documentación fotográfica que realizó para su proyecto Memory Remains, el Hangar 17 podría haber sido un museo y memorial idóneo, coherente con la naturaleza del acontecimiento que hacía falta representar. Lo extraño, subrayaba Torres, es que los restos de la catástrofe parecían obras de arte mientras que lo que había sido arte, como los pocos pedazos rescatados de la escultura de Calder que había en la plaza, parecía chatarra. El Hangar 17 era un paisaje silencioso, carente de discurso curatorial, donde a los objetos les correspondía hablar por las víctimas ausentes. El objeto se convertía así en un instrumento privilegiado de la construcción de la memoria, en un lieu de mémoire por derecho propio.

En Nueva York, los protocolos de memorialización se activaron de inmediato, debido sin duda a la existencia de una cultura de la memoria consensuada que hacía previsible una futura demanda social. Salvando todas las distancias respecto al legado y significado histórico, en una sucesión de contextos políticos distintos, cargados de obstáculos y reticencias, para la fosa común de Villamayor de los

Montes se tardó setenta años en levantar el velo del olvido y honrar a los muertos. Paradójicamente, los muertos que fueron olvidados estuvieron allí físicamente todos aquellos largos años y al exhumarlos se hicieron visibles, mientras que los cuerpos de quienes fueron prontamente memorizados en Nueva York son invisibles. En Villamayor, la invisibilidad era su rasgo definitorio desde que murieron, por lo que era esencial probar su existencia y sacarlos a la luz para que pudieran ocupar un lugar en la memoria. Las víctimas de Nueva York no han sido vistas por dos razones diferentes: la mayoría de los cuerpos desaparecieron en la destrucción para convertirse en parte de los restos de las torres y del polvo que llenaba el aire de la ciudad, y hubo una decisión política de llorarlos sin cuerpos a la vista. Para evocar a las 2983 víctimas de los ataques terroristas de 2001 y del 26 de febrero de 1993 (seis fallecidos), el memorial y museo recurre, en los dos estanques exteriores y en la exposición In Memoriam, a sus nombres, retratos y biografías, mientras detrás de uno de sus muros, bajo la jurisdicción de la oficina del forense de la ciudad, están depositados los restos no identificados ni reclamados. Frente a esta ausencia de los cuerpos, los artefactos del Hangar 17 permiten una manifestación indirecta y metonímica del duelo y la memoria.

A un museo la memoria se le supone, como el valor al soldado. El museo es una institución al servicio de eso que llamamos memoria colectiva, que no es propiamente una forma de memoria, sino una construcción discursiva que se apoya en una selección (ideológicamente determinada) de relatos particulares. Los museos, las exposiciones y los memoriales aportan formas de conocimiento que difieren sustancialmente del que transmiten los libros de historia y tienen el potencial de alcanzar a un público más amplio. En el caso particular de los museos, su impacto puede afectar a generaciones y, mediante su uso como herramientas educativas, tener un papel duradero en el legado cultural. La posibilidad de distorsionar la importancia de los acontecimientos se reduce gracias a una familiaridad con la historia que sólo puede darse, una vez que la generación capaz de dar testimonio ha fallecido, a través de estrategias institucionalizadas de rememoración. Conviene reconocer lo evidente: que un museo no es meramente un instrumento historiográfico o un archivo documental, sino que uno de sus objetivos es evocar una experiencia compartida, estructurándola y convirtiéndola en discurso. La necesidad de documentar, conmemorar y recordar que la fundación de un museo institucionaliza es un denominador común de muchas guerras, aunque no de todas. Y las razones para tener un museo suelen ser tan políticas como las razones para no tenerlo o para cerrarlo. El pasado personal, formado por

recuerdos individuales, se enfrenta a un pasado acreditado que adquiere su significado colectivo en forma de constructo institucional. El museo desempeña un papel político en la construcción de la identidad colectiva, y el recuerdo de las guerras sufridas es un componente decisivo de dicha identidad, tanto para el vencedor como para el vencido. Cualquiera que sea la historia, debe contarse. Sin embargo, la función social del museo se pierde cuando falla el valor para afrontar la memoria.

Se puede constatar incluso el impulso contrario: el desaprovechamiento de las colecciones, los equipamientos y las oportunidades que hubieran podido servir de marco o cimientos para un proyecto institucional. La mayor parte de las discusiones acerca de la política de la memoria en España tienen que ver con hacer justicia a las víctimas y las voces olvidadas. La atención de los medios se ha centrado en el tema de la exhumación e identificación de fosas comunes, que es la tarea realizada particularmente por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. El propósito es identificar a los muertos y devolverlos a sus familias para que sean enterradas adecuadamente. Por lo tanto, el objetivo que impulsa a la ARMH es más humanitario que histórico o conmemorativo, pero al mismo tiempo cumple otras funciones y desentierra otra información, que contribuye a nuestro conocimiento de los acontecimientos históricos. Otro aspecto del debate se refiere a los peligros del revisionismo conservador, que trata de reescribir la historia de la Guerra Civil y la dictadura para exonerar al franquismo. Pero hay un aspecto diferente del problema que rara vez se discute y que tiene relación con los dos temas mencionados: la falta de una estrategia museográfica capaz de elaborar un discurso sobre la memoria de la Guerra Civil, que también requiere decidir qué hacer con los lugares de memoria como los campos de batalla o las tumbas. Falta un esfuerzo concertado para proporcionar a España una cultura de la memoria espacial y material, con recursos e instituciones análogos a los empleados en el proceso de memorialización de las guerras mundiales en diferentes países y de acontecimientos paralelos como el Holocausto o el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki.

La preocupación por lo poco que saben las generaciones más jóvenes de españoles sobre la Guerra Civil no ha conducido a ninguna medida diseñada para corregir esta ignorancia, y la televisión (especialmente a través de documentales) se ha convertido en el principal instrumento encargado de la popularización del aprendizaje histórico y en un agente privilegiado en la construcción del discurso de la memoria. No hay un museo estatal de la Guerra Civil, ni ninguna iniciativa oficial concreta para crearlo. Hay algunos museos locales y regionales que tratan aspectos parciales de la guerra. Del frente del

Ebro, por ejemplo, se ocupan instituciones como el Consorci Memorial dels Espais de la Batalla de l'Ebre (COMEBE) o el Centre d'Estudis de la Batalla de l'Ebre (CEBE), en Gandesa, que incluye un museo de historia y fundaron en 1998 un grupo de ciudadanos privados, académicos y coleccionistas locales. Existe una iniciativa oficial del Memorial Democràtic, un organismo del Gobierno catalán, para crear y financiar una red de espacios de memoria que han de brindar apoyo a las organizaciones privadas o locales existentes. Tampoco hay un monumento unificado que represente a todos los caídos de ambos bandos de la guerra y a los asesinados por la represión que siguió, porque los débiles intentos de releer en términos inclusivos el Valle de los Caídos están condenados al fracaso, aunque una de las disposiciones de la llamada «Ley de Memoria Histórica» de 2007 dice, en el artículo 18.3:

La Fundación gestora del Valle de los Caídos incluye entre sus objetivos honrar la memoria de todas las personas fallecidas a consecuencia de la Guerra Civil de 1936-1939, y de la represión política que siguió, con el objeto de profundizar en el conocimiento de ese período histórico y en la exaltación de la paz y de los valores democráticos.

No se reconoce la historia del monumento en sí, la lectura política de su arquitectura o el hecho de que fue construido con el trabajo forzado de los prisioneros de guerra republicanos.

La ley tiene un alcance limitado y no trata propiamente del trabajo de la memoria, sino de hacer justicia a las víctimas. Parte de la ley está dedicada a la creación de un Centro Documental de la Memoria Histórica, que será responsable del Archivo General de la Guerra Civil Española, y el artículo 24 regula la adquisición y protección de documentos sobre la Guerra Civil y la dictadura, para ser incorporados al Archivo General. Lo que la ley entiende por documentos puede inferirse indirectamente de su referencia a los medios para recopilar o reproducir «palabras, datos o cifras». En el artículo 23.2 también encontramos el objetivo muy valioso, aunque trágicamente atrasado, de la «compilación de testimonios orales» para el Archivo General. Pero no se hace referencia alguna a la recolección de objetos. La mayoría de las intervenciones oficiales han sido tácticas y reactivas: eliminación de signos franquistas, de estatuas del propio Franco, cambios de nombres de calles o intentos de regular iniciativas populares.

El Museo del Ejército es el principal repositorio de materiales vinculados a la historia militar española. A pesar de la riqueza de sus colecciones, ha presentado hasta el momento una visión parcial y tendenciosa de la Guerra Civil, propia de unas fuerzas armadas que se percibían como las herederas del bando vencedor, lo cual ha

disuadido a los veteranos del bando republicano y a sus descendientes de donar sus objetos y colecciones personales. El traslado del museo de Madrid a Toledo mantuvo la gestión militar de la institución y, aunque se modernizó el programa museográfico, sigue identificándose con la historia del ejército español. La decisión de trasladar el Museo del Ejército al Alcázar de Toledo la tomó el gobierno Aznar en 1996, la sede de Madrid cerró el 30 de junio de 2005 y el nuevo museo se inauguró en 2010. La defensa del Alcázar de Toledo bajo el mando del general Moscardó fue considerada por el franquismo uno de los episodios heroicos de la Guerra Civil y se convirtió en parte de su mitología, por lo que difícilmente puede esta nueva sede contribuir a la descontaminación ideológica del museo.

Hay una tendencia a confundir un museo de la guerra con un museo militar, a la cual se añade un impulso contrario: el efecto del antimilitarismo de la sociedad en el tratamiento del tema de la guerra, es decir, una pretensión de desmilitarizar la memoria de la guerra. Estas preconcepciones se suman a las reticencias políticas, justificadas por el temor a abrir viejas heridas, que acrecientan los obstáculos al establecimiento de un museo de la Guerra Civil que tuviera como objetivo representar la experiencia de los diferentes sectores de la población, tanto en el frente como en la retaguardia, mediante documentos y testimonios escritos, visuales y sonoros, y objetos de ambos bandos, lo cual no impide la interpretación histórica, discutir causas y efectos, asignar responsabilidades y tomar una posición política, porque ser inclusivo no exige ser neutral.

Una de las razones que explican la omisión en España de este tipo de iniciativas museísticas, flagrante si se compara con cómo otros países han tratado sus guerras pasadas, tiene que ver con la diferencia entre una guerra entre Estados y una guerra civil. La dificultad para generar un discurso expositivo que convoque un consenso nacional quizá se deba a que una guerra civil no invita a una narración épica como la que contienen, más o menos veladamente, la mayoría de los museos estatales de otros países. En el recuerdo de la Guerra Civil hay mucho de vergüenza que empaña la posibilidad de una lectura épica. Hubo durante mucho tiempo una épica al alcance de los vencedores, y ahora la hay también para los vencidos, que en los últimos tiempos han recuperado su visibilidad y su voz. Pero la dificultad está en trazar una épica sin bandos. No es posible un relato épico compartido, aunque sí hay una experiencia compartida, la de la guerra.

Es esta misma limitación la que ofrece la oportunidad de construir un discurso sobre la guerra que se desmarque de la tradición épica dominante para dar cabida a la representación de experiencias alejadas de las convenciones heroicas. Un museo capaz de superar las divisiones y enfrentamientos propios (e inevitables) de la lectura

política de la Guerra Civil sería el museo que acogiera las experiencias no épicas. La paradoja reside precisamente en la resistencia a abordar el relato de una guerra en términos antiépicos. La incapacidad para apartarse del relato épico de la guerra y evocar experiencias como el miedo, el dolor y el duelo, que son tradicionalmente concebidas como su antítesis, está en la base del miedo a exponer(se) que aqueja a las instituciones oficiales. Cuando se dice que se teme el riesgo de provocar una división en la sociedad y resucitar viejos enfrentamientos, lo que se pone en evidencia es cuánto cuesta imaginar una representación no épica, no diseñada exclusivamente en términos de vencedores y vencidos, o de buenos y malos.

Me he referido al museo como un lugar de evocación de una experiencia y por lo tanto la cuestión decisiva es cómo hacerlo, cómo construir ese espacio de evocación. Buena parte del miedo al museo se debe a una concepción demasiado tradicional del papel del museo y sus posibilidades, que no ha salido aún de la órbita de los museos militares con sus banderas, medallas y armamento, y de la ignorancia acerca de los modelos museográficos alternativos. La solución está en experimentar con programas que pongan en primer plano no el relato épico sino la función memorial y pedagógica. Los museos responden a modelos, objetivos y compromisos institucionales muy variados. Cada uno de ellos fue fundado en un período histórico diferente, más o menos alejado de los acontecimientos representados, maneja recursos diversos y alberga colecciones de distinta magnitud, pero de cada uno podemos obtener lecciones aprovechables.

Al plantearnos cómo evocar una experiencia ausente, es decir una experiencia que el receptor (el visitante) no tiene, que muy probablemente nunca ha tenido y que en cualquier caso no está teniendo en ese momento, comprobamos que lo que el museo hace es construir una experiencia indirecta, la experiencia de visitar una exposición, que se convierte en una forma de conocimiento mediado, es decir, en una experiencia de sentido. En esto consiste la elaboración del discurso expositivo: en el despliegue de un relato en el espacio que selecciona y combina piezas arrancadas de su contexto para que funcionen como signos en un discurso unificado, aunque para leer cada una recurramos a sistemas semióticos diversos.

Entre las múltiples vías posibles, existe, por supuesto, la opción de simular la experiencia, recurrir a la puesta en escena y a los dispositivos típicos del parque temático. Esta estrategia escenográfica es característica de algunos museos con un fuerte componente pedagógico y en este supuesto encajaba, por ejemplo, The Blitz Experience del Imperial War Museum de Londres: una reconstrucción de un refugio antiaéreo, con vistas de una calle bombardeada y ruidos, olores y vibraciones que intentan evocar los bombardeos de Londres

en 1940. Esta muestra se consideró innovadora en su momento y fue bien acogida por el público, especialmente el infantil que es a quien iba preferentemente dirigida. Sin embargo, es evidente que este tipo de simulacros están limitados por su propio objetivo divulgativo: no pueden ser aceptables para niños y al mismo tiempo pretender alcanzar el máximo de autenticidad y realismo, porque lo que es propio de la experiencia de los bombardeos, la inminencia del peligro y el terror a sufrir daño, ha de estar necesariamente ausente.

Por ello hay discursos expositivos que optan por la evocación indirecta, más próxima a la figuración poética y que funciona por mecanismos semejantes a los de las instalaciones de arte conceptual: se trata de generar asociaciones que despiertan la imaginación e invitan a la lectura sin pasar necesariamente por la solución escenográfica. El desafío a la hora de representar una experiencia que no puede ser reproducida como tal (es decir, que no es posible que el visitante experimente en su forma original) es elegir formas y vehículos eficaces de indirección. Y ello implica una decisión sobre el tipo de autoridad de esta forma indirecta de representación: ¿cuál es su anclaje referencial, su vinculación con el acontecimiento representado? Lógicamente los materiales que juegan con ventaja son producto del haber estado allí, como testigos directos de la experiencia. Podríamos hablar de formas distintas de dar testimonio de la experiencia, siempre que reconozcamos que el testimonio no lo da sólo la palabra, sino también la imagen y el objeto.

Para practicar este acercamiento hace falta disponer de las piezas necesarias, los elementos significativos que llevan inscrita la experiencia porque participaron en ella. Entonces se pone inmediatamente de manifiesto la confluencia entre dos funciones del museo: la de recopilación y archivo y la de exhibición. Además de abrirse al público, un museo de este estilo debe poder convertirse en un centro de documentación, es decir, acoger los rastros materiales de la memoria. El trabajo de la memoria no consiste sólo en guardar y archivar, sino también en exponer y en construir un discurso mediante documentos y objetos, y el museo ha de cumplir ambas funciones.

La ceguera hacia los objetos que prevalece en los debates sobre memoria colectiva revela su escasa valoración como lugares de sentido y la falta de un marco conceptual a través del cual abordarlos. Para comprender de qué modo la memoria puede proyectarse en los objetos y los objetos pueden funcionar como signos de un discurso hay que hablar de cultura material. Cuesta asumir esta perspectiva, a pesar de los avances de la semiología desde las contribuciones de Roland Barthes, porque el estudio de la cultura material del conflicto bélico abarca una gran variedad de disciplinas. Hasta hace poco, la antropología evitaba en gran medida la guerra industrializada del

siglo XX, al igual que la arqueología; la historia del arte ignoraba el fenómeno del arte de trincheras; los museos (incluso los dedicados a la guerra) a menudo parecían marginar todo lo que no fueran armas y uniformes, y la historia militar se refería casi exclusivamente a grandes estrategias y batallas. En los intersticios entre este conjunto de enfoques compartimentados existe un número prácticamente inexplorado e inagotable de mundos superpuestos, donde la experiencia humana se materializa en las relaciones entre personas y objetos. La antropología y la arqueología han estado tradicionalmente mejor equipadas para interpretar la experiencia humana en términos de cultura material, pero ésta es también la base de los procesos de recopilación y exhibición que definen la actividad y el papel de los museos.

La doble naturaleza del objeto, como un contenedor potencial para el significado y como algo mudo en sí mismo, siempre es un componente de su proceso de semiotización. Es un signo diferente a la mayoría de los demás porque no es sólo un signo. Muestra su existencia autónoma fuera del discurso, así como su posición dentro de él, una existencia que es significativa precisamente porque mantiene una relación única con el acontecimiento, similar a la del testigo ocular: estaba allí. Las lecturas indiciales y metonímicas dependen de la autenticidad del objeto. De lo contrario, no funciona, no hay aura.

Un pequeño objeto personal puede hablar de la experiencia de una víctima, un superviviente o un soldado. La experiencia de la guerra no es sólo la del combatiente; así, un museo de guerra fiel a su vocación debería abarcar una variedad de puntos de vista. Para evitar la perspectiva limitada y el enfoque anticuado de los museos militares, es importante evocar, por medio de sus huellas físicas y documentales, también la memoria de los civiles. Esto requiere que se muestren diferentes tipos de materiales, que en cada caso identifican la historia que se cuenta. En lugar de mostrar sólo uniformes, armas, medallas y banderas, incluir pequeños objetos, documentos y testimonios de la vida cotidiana en el frente de batalla y en la retaguardia. Sólo una colección así puede pretender representar la experiencia colectiva de la guerra para la sociedad en su conjunto.

Los objetos anclan el discurso en la realidad mientras que lo que los dota de significado es su inclusión en el contexto del museo y el soporte textual que guía la interpretación. Pero no todos cumplen la misma función. Se puede distinguir entre objetos que llaman la atención por su singularidad y los que aportan información sobre su contexto. Los primeros tienen un impacto afectivo, mientras que de los segundos aprendemos. Para Andreas Huyssen, la singularidad de los objetos que evocan una experiencia fuera de lo común parece, en

cierto modo, compensar la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado. La autenticidad del objeto se convierte en un factor en nuestra recepción, a pesar de que lo convierta en una especie de fetiche. A la vez, podemos apreciar en el fetiche la capacidad de transmitir significado y experiencia.

La función conmemorativa de los espacios es generalmente reconocida, y se puede argumentar que los objetos aportan un efecto similar, en la medida en que su presencia física puede estar vinculada a una experiencia perdida o una experiencia de pérdida. Si bien la historia se ocupa de proporcionar una «trama» organizativa y explicativa, que da cuenta de la dimensión interpretativa del museo o exposición, la memoria apela a un nivel de experiencia que se inscribe no sólo en palabras, sino también en espacios, imágenes y objetos. No se espera que el historiador se quede sin palabras, pero la experiencia de un visitante conmovido por un memorial es de un silencio expresivo.

En cierto modo, la experiencia encarnada en el objeto encuentra su eco distante en una experiencia de interpretación e incluso de contacto afectivo cuando el objeto es contemplado en el contexto de un museo. La combinación de experiencia e interpretación, definida de manera diferente, fue descrita por sir Nicholas Serota, el exdirector de la Tate Gallery, en una conferencia de 1996 en la cual no hablaba de museos históricos o militares, sino de museos de arte moderno, aunque el reto que plantea es en muchos aspectos relevante para otros discursos museográficos. Según Serota, desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1980, el enfoque convencional en los museos de arte era organizar sus colecciones de una manera que presuponía una interpretación específica de la historia del arte, colgando obras de escuelas o movimientos a la altura de los ojos en una sucesión lineal. Era un paso adelante respecto del enfoque del gabinete de tesoros, que cubría las paredes con pinturas del suelo al techo. El orden didáctico convertía el museo en un libro de historia del arte. La tendencia opuesta, defendida por los museos de arte moderno desde la década de 1980, subraya la experiencia estética mostrando las obras de artistas individuales en profundidad y separadamente. Al descartar la función enciclopédica del museo, Serota sugiere la necesidad de superar la dicotomía entre interpretación y experiencia combinando ambos enfoques de forma dialéctica. Supone ir más allá de la exhibición de artistas individuales evitando también la disposición histórica en favor de asociaciones alternativas y atrevidas entre obras de períodos separados o escuelas que se relacionan unas con otras, y fomentando así una interpretación del arte basada en un ejercicio curatorial.

En el caso de los museos dedicados a las guerras y a otros

acontecimientos históricos, las categorías en juego generalmente no se identifican como interpretación y experiencia, sino como historia y memoria, aunque puede argumentarse que ambas parejas tienen mucho en común. La memoria se basa en la experiencia individual, mientras que la historia nos proporciona un marco interpretativo con el que construir una narración colectiva.

Cada museo de guerra incorpora una noción de memoria como sustrato material que el museo intenta transformar en historia.

En ningún sitio es tan explícito el reconocimiento de la dimensión política del discurso del museo como en las instituciones militares rusas, lo cual explica hasta cierto punto la eficacia que la evocación de la memoria colectiva de la Gran Guerra Patria tuvo en la propaganda rusa para motivar la invasión de Ucrania, al presentarla como una continuación de la lucha contra el nazismo. Las autoridades a cargo del Museo Central de las Fuerzas Armadas en Moscú se aseguran de que el legado material de su guerra civil y de la Segunda Guerra Mundial sea tratado con el mayor respeto cuando se prestan artículos para exposiciones en el extranjero y que no haya nada políticamente objetable en el relato expositivo en el que se insertan. Algunos objetos se consideran «sagrados» debido a su valor conmemorativo, y este aspecto del museo está constantemente presente. El material capturado a los nazis se exhibe aún como botín de guerra. Los grandes museos militares rusos no sólo cuentan con una verdadera cantera de objetos de gran valor histórico, sino que son extremadamente meticulosos a la hora de investir de sentido hasta los objetos cotidianos más insignificantes. Debido al legado soviético, son maestros en el arte de convertir el museo en un instrumento político y de propaganda, pero ese componente discursivo se apoya en un calculado empleo retórico del objeto. Los conservadores insisten en que cada objeto va acompañado por su легенда, que literalmente significa la 'cartela con la descripción', pero que también implica la leyenda o narración que es parte integral de la exhibición del objeto: desde un expositor con tierra y restos de munición de la batalla de Stalingrado hasta un pañuelo bordado, que cuenta la historia de una mujer que los vendía para comprar un tanque, en el cual luchó y murió en Smolensk. La épica está muy presente en este modelo, sobre todo en cuanto se refiere a la memoria de lo que ellos conocen como la Gran Guerra Patria, aunque es una épica que abarca una amplia gama de experiencias, tanto de combatientes como de no combatientes, desde el sufrimiento de los civiles en Leningrado hasta la glorificación del mariscal Zhúkov. Representan una concepción tradicional del museo militar llevada hasta sus últimas consecuencias, pero aporta útiles lecciones de eficacia expositiva y de respeto a la cultura material de la memoria. Todo se ha conservado, desde las

banderas de unidades soviéticas que ondearon en el Reichstag, los estandartes rendidos por las tropas alemanas y los objetos personales de Hitler capturados en el búnker hasta bolsas de tierra de campos de batalla traídas por veteranos y dibujos realizados por soldados en el frente. Los objetos más variados son invitados a hablar, a contar su historia.

Esta posición entre la historia y la memoria, que caracteriza la mayoría de los museos de guerra, es patente en el Historial de la Grande Guerre, en Péronne. Aborda una de las batallas más sangrientas de la Primera Guerra Mundial sin miedo a reflejar la pluralidad de perspectivas de los contendientes. Es una institución regional con un alcance internacional, puesto que se supone que engloba la experiencia de todos los países que lucharon en la batalla del Somme. Es de tamaño más modesto que los otros ejemplos mencionados y está situado en una región llena de lieux de mémoire. Péronne está en la orilla del río Somme y cerca hay un circuito de campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, cementerios, fosas comunes, trincheras preservadas que aún contienen restos de los caídos y memoriales como el de Thiepval, que conmemora a setenta y tres mil soldados de la Commonwealth desaparecidos sin entierro. La región de Picardía incluye otros campos de batalla y memoriales, además del bosque de Compiègne, donde se firmó el armisticio el 11 de noviembre de 1918.

La misión del Historial de la Grande Guerre es menos ambiciosa que la del Imperial War Museum de Londres, pero el llamamiento al público para reunir la colección se lanzó en 1987 con una premisa similar, aunque actualizada para dar cabida al deseo contemporáneo de notoriedad. Los organizadores exhortaron a los donantes potenciales con la promesa de que sus nombres «entrarían en el museo» y que lo que encontraran en sus cajones, desvanes y recuerdos se convertiría en parte del patrimonio histórico nacional. Las instituciones conciben su contribución a la memoria como el paso del relato individual al colectivo. Crean un museo para el pueblo con materiales aportados por el pueblo y con los que pueda identificarse. El objeto está cargado de valor sentimental, mientras que simultáneamente funciona como una herramienta didáctica.

El Historial de la Grande Guerre proporciona un modelo muy efectivo para abordar las complejidades de la representación de la guerra. El museo emplea algunas estrategias expositivas innovadoras: los artefactos relacionados con la vida en la retaguardia en Francia, Reino Unido y Alemania están colocados en estantes paralelos a lo largo de las paredes, mientras que los objetos que representan el combate—uniformes y armas, entre otros—están en fosos rectangulares, que evocan tumbas, en medio de la sala, en lugar de

recurrir a los maniquíes erguidos convencionales. La elección de una disposición horizontal, tanto para comparar los objetos civiles de diferentes orígenes nacionales como para la parafernalia militar, está en oposición directa a la verticalidad asociada con el heroísmo del combate y con la glorificación monumental de una sola nación. Es decir, se contrapone al relato épico de los museos tradicionales. El museo de Péronne sigue ofreciendo una lectura histórica, pero, como resultado de su acercamiento, el carácter ordinario y personal de los objetos hace que se resistan a la institucionalización de su relato y les permite encarnar la dimensión subjetiva de la memoria.

Cada una de las instituciones discutidas aquí puede aportar lecciones diferentes acerca de cómo organizar un museo que abarque la complejidad de la experiencia de la guerra: sobre política de colección, sobre la conciencia de la dimensión política del discurso, sobre los relatos que cuentan los objetos y cómo leerlos, sobre la interacción entre historia y memoria, y sobre estrategias expositivas innovadoras mediante las cuales desplegar y materializar dicha interacción. En muchos contextos, los reparos ante la tentación del fetichismo y el rechazo de la tradición de los museos militares han llevado a que los objetos que representan la cultura material de la guerra hayan sido abandonados y olvidados como si fueran la basura de la historia. Es cierto que las guerras dejan muchos escombros opacos. Que los tratemos como basura o como reliquias de la memoria depende del tipo de significado que estemos dispuestos a leer. Lo que está en juego es si permitimos que la destrucción que viene con la guerra también destruya la memoria al borrar las huellas materiales de la historia.

13
ES DIFÍCIL

It is difficult

to get the news from poems

yet men die miserably every day

for lack

of what is found there.

[«Es difícil | sacar noticias de un poema | aun cuando hoy muchos mueren miserablemente | por carecer | de lo que ahí se encuentra»]

WILLIAM CARLOS WILLIAMS,
«Asfódelo», Viaje al amor

Lo no visto. Los planos iniciales de Hiroshima mon amour (1959), la película de Alain Resnais con guion de Marguerite Duras, muestran dos cuerpos enlazados ocupando toda la pantalla. Primero bajo una lluvia de ceniza que se vuelve brillante, luego con la piel lustrosa de sudor. Cuesta, al principio, descifrar qué estamos viendo. Sobre la imagen de los cuerpos abrazándose, oímos una voz masculina que, en francés con fuerte acento extranjero, dice: «Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada». Las manos de ella se agarran a la espalda de él y la voz femenina dice: «Yo lo he visto todo. Todo». Y empezamos a ver imágenes de lo que ella dice haber visto: el hospital, el museo. Él continúa negando que ella haya visto el hospital o el museo: «¿Qué museo en Hiroshima?». Ella habla de las fotografías, las reconstrucciones, las explicaciones que ha visto en el museo, «a falta de otra cosa». Ha visto las filmaciones simuladas que conmueven a los turistas y los reportajes de los días siguientes. Y él insiste: «Tú no has visto nada. Nada».

Esta escena inicial marca un límite. El límite de lo que podemos conocer. Sin haber estado allí, sin haber vivido la experiencia, ella no ha visto nada. No hay nada que ver. No es posible ver nada en el epicentro de una explosión nuclear. No existen imágenes del acontecimiento. Sin haber sufrido sus efectos, no puede saberse lo que fue aquello. Ella invoca la memoria y el olvido, que unen a los dos personajes, pero ¿cómo puede recordarse una experiencia ajena? ¿Es posible, o legítimo, apropiársela? ¿Tiene uno derecho a decir que ha visto lo que no ha visto? ¿Puede uno alegar que sabe porque ha visto fotografías o películas, o leído libros? ¿O debe reconocer que no ha visto ni sabe nada y darle la razón a la voz neutra y fría del japonés que rechaza las pretensiones de empatía y compromiso moral de la extranjera?

Nuestro sistema de consumo de información nos invita a suponer que estamos al corriente de un tema actual o pasado porque leemos las noticias, vemos un reportaje de televisión o visitamos Auschwitz.

Es una ilusión fácil de desmontar con una mínima reflexión crítica. Sin embargo, las formas de conocimiento de las que dependemos, desde el aprendizaje infantil hasta la toma de conciencia del entorno en que nos movemos como adultos, requieren algún tipo de mediación cultural. Nuestra visión del mundo y las decisiones y acciones que de ella se derivan no puede fundamentarse exclusivamente en la experiencia vivida o cada ser humano empezaría siempre de cero. La experiencia mediada es también una forma de experiencia. A sabiendas de que no hemos visto nada de lo que creemos haber visto, tenemos que operar como si lo hubiéramos visto, a partir del impacto que una fotografía, un objeto o un testimonio tiene en nosotros. A pesar de que René Magritte dijera que no (guiñándonos el ojo), todos entendemos que lo que vemos en el cuadro es y no es una pipa (cualquier persona con sentido común y no condicionada por el conocimiento de la historia del arte a quien se enseñe el cuadro dirá que es una pipa). Salvar la brecha entre experiencia y representación es a la vez una imposibilidad y una necesidad.

Enfrentarse a este reto exige el reconocimiento de su dificultad, y la búsqueda de estrategias que asuman la imposibilidad del éxito y la necesidad de intentarlo. ¿Cómo decir lo indecible o mostrar lo inmostrable? Es un objetivo que se han impuesto desde siempre la poesía y el arte. Hoy en día la dificultad está en producir y leer imágenes que no queden absorbidas y neutralizadas por la inundación imparable del registro visual. Hay un exceso de imágenes en circulación y algunos opinan que quizá no valga la pena añadir más. Esta saturación dejaría al artista sin espacio para la creación original. Es de sentido común que ante el exceso de imágenes hay dos respuestas posibles: reciclar las imágenes existentes, el contenido material del archivo, como propone Fontcuberta, o no mostrar imágenes, pura y simplemente. En el arte contemporáneo esta última respuesta tiene una manifestación muy determinante en el recurso a la palabra y a la poesía.

El artista chileno Alfredo Jaar recurre con frecuencia a los versos del poema de William Carlos Williams «Asphodel, That Greeny Flower» («Asfódelo, esa flor verdosa»), citados en el epígrafe, para explicar esta poética de la dificultad. Todas sus conferencias se titulan igual: «Es difícil». ¿Cómo dar cuenta de una realidad que nos elude y comprometernos éticamente con los conflictos que nos rodean? Es difícil. Si no hemos visto nada de lo que creemos haber visto, si en una sociedad saturada de imágenes es difícil que consigamos ver, quizá una respuesta sea renunciar a la ilusión de que vemos, denunciarla, mediante la omisión de la imagen. Omitir puede significar aquí dos cosas: no producir imágenes y no exhibir (que no es lo mismo que ocultar) las imágenes producidas. No mostrar como estrategia para

atraer la mirada, para interpelar al espectador. Es sin duda un recurso poético, una vía indirecta de mediación que construye un dispositivo que sustituya a la figuración realista, a la ilusión que nos hace creer que vemos. Las imágenes omitidas no son simple ausencia, sino el lugar de una exhortación a mirar de otro modo.

La obra de Jaar no obedece a una poética de lo inefable ni está condicionada por el dogma de la omisión de imágenes. Tal como él explica insistentemente, se plantea desafíos distintos en cada proyecto y busca la solución acorde con el problema, consciente de que nunca se resuelve del todo, de que es imposible decir lo que uno quiere decir con una obra, o de que por lo menos es muy difícil. Cuando Jaar expuso Hágase la luz: Proyecto Ruanda (1994-1998) en Barcelona, en el Centre d'Art Santa Mònica en 1998, produjo especialmente para la ocasión una pieza titulada Emergencia acerca del olvido de África y la indiferencia ante los problemas del continente. De un estanque de siete por ocho metros y uno de profundidad, lleno de agua negra, emerge lentamente una gran maqueta del continente africano y, cuando ha aflorado del todo, vuelve a sumergirse en la oscuridad líquida. Es una poderosa metáfora que explota el doble sentido de la palabra emergencia. Se escamotea un continente entero en el que no hay lugar para las representaciones de los conflictos particulares. Se evoca, pero no se muestra. La pieza habla de lo que no se ve. Engloba la pobreza, el hambre, el SIDA y también la guerra, porque en el origen del proyecto está la violencia de Ruanda.

El Proyecto Ruanda da nombre a un conjunto de intervenciones realizadas entre 1994 y 2010 que nos remiten a un mismo acontecimiento: las matanzas ocurridas en 1994, entre abril y julio, ante la indiferencia de la comunidad internacional, con el resultado de un millón de muertos. En agosto, Jaar viajó a Ruanda y tomó más de tres mil fotografías, pero se resistía a revelarlas y a exponerlas. A lo doloroso de revisitar la experiencia vivida se sumaba la conciencia de que en el fondo nadie quería verlas, no se les prestaría atención porque la gente prefería ignorar aquel conflicto. Tampoco quería caer en la explotación morbosa de la imagen del horror, que se ha convertido en una forma de consumo visual alimentado por los medios de comunicación y que contribuye a la insensibilización del receptor. A propósito del trabajo de Jaar, Georges Didi-Huberman comenta («La emoción no dice "yo" », 39):

Innumerables son en nuestros días las imágenes de violencia organizada y barbarie. La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la nada o el exceso, para enceguecernos mejor: por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación. ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada en absoluto o ver sólo

clichés?

Las primeras piezas que Jaar realizó sobre el conflicto de Ruanda iban dirigidas a poner de manifiesto y contrarrestar la indiferencia de quienes no quieren ver. Signs of Life (1994) consistió en el envío de una colección de típicas postales turísticas africanas, halladas en Ruanda, a conocidos suyos en todo el mundo con un texto en que daba el nombre de algún superviviente con quien se había encontrado y anunciaba que esa persona, a quien el destinatario de la carta no conocía, aún estaba viva. Hay en esta pieza un homenaje a On Kawara, a las postales de I Got Up y los telegramas de I Am Still Alive, sólo que aquí el artista renuncia a la primera persona y a la puesta en juego de su subjetividad para dar nombre a individuos anónimos arrastrados por el acontecimiento histórico.

Es el antimemorial, puesto que no recuerda a los muertos sino a los vivos, pero al hacerlo evoca la magnitud de la pérdida por oposición. Como Kawara, Jaar recurre al archivo, que en esta ocasión es de postales, es decir, de estereotipos visuales del exotismo. Pero ya desde esta primera intervención el proyecto de Jaar se articula desde la diferencia: entre los vivos y los muertos, entre lo que vemos y lo que no, entre su gesto y el de Kawara. El gesto de Kawara es autorreferencial, un índice (en términos semióticos) hacia el yo. El de Jaar es hacia el otro, pero lo que no vemos es el retrato de ese otro. Es una fe de vida, un documento, que se contrapone doblemente al gesto memorial de mostrar los retratos de las víctimas del Holocausto o a los ejercicios de Boltanski: el sujeto está vivo y no hay retrato (probablemente estas personas ni lo poseen fuera del que les pueda haber tomado el propio Jaar). Esta estrategia la ha empleado Jaar en su memorial La geometría de la conciencia, junto al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos dedicado a los muertos de la represión en Chile, exponiendo en la cripta siluetas de luz de chilenos vivos.

A Jaar le seguían pidiendo que abordara artísticamente su experiencia en Ruanda. Recibió el encargo de llevar a cabo una instalación de arte público en la ciudad sueca de Malmö y produjo Rwanda, Rwanda (1994), llenando con ese nombre los expositores cedidos por una empresa de publicidad en diversos puntos de la ciudad.

En Untitled (Newsweek) (1995) el archivo lo aporta la prensa. Jaar denuncia la falta de interés internacional mostrando una tras otra las portadas del semanario Newsweek, sin mención de Ruanda, desde el 6 de abril de 1994, inicio de la violencia, acompañadas en paralelo por los datos de lo que ocurría y las cifras de muertos que iban aumentando, hasta que por primera vez el primero de agosto la revista dedicó una portada a aquel desastre, con el título «Hell on Earth.

Racing Against Death in Rwanda», cuando ya había habido un millón de muertos en Ruanda y las imágenes se referían a los campos de refugiados en los países vecinos. Apreciemos la ironía en describir como racing ('a la carrera') la actitud de Newsweek y de la comunidad internacional ante este acontecimiento.

Jaar no utilizó las fotografías de los escenarios de las masacres hasta Real Pictures (1995), inaugurada en el Museum of Contemporary Photography de Chicago. Para esta instalación seleccionó sesenta fotografías que ilustran diversos aspectos del genocidio, positivó un total de quinientas cincuenta copias, y «enterró» cada fotografía en una caja de archivo forrada de lino negro. La imagen es invisible, pero cada caja lleva estampada encima, en blanco, la descripción de lo que oculta. A su vez estas cajas se ordenan formando lápidas, cubos y muros. Esta forma de dar testimonio del acontecimiento es una llamada de atención y una protesta por la insensibilidad ante las imágenes: no vemos, o no queremos ver, lo que tenemos frente a los ojos, así que quizá nos fijaremos si se nos niega la posibilidad de ver, si se despierta el deseo sin permitir su satisfacción.

La decisión de no mostrar invierte el tópico de que una imagen vale más que mil palabras; las cajas nos ofrecen un texto y nos esconden la imagen, optan por contar en lugar de mostrar. De este modo la imagen no vista está, sin embargo, contextualizada, justo al contrario de las imágenes que sí vemos pero no nos dicen nada. A cambio, el rechazo de la visualidad impide la reconstrucción del acontecimiento, su escenificación simulada, y evita la tentación de una lectura que dé sentido a la imagen. La instalación se convierte en un monumento funerario que nos habla con su silencio. Jaar construye lo que él mismo describe como un «cementerio de imágenes», que pone en evidencia una doble pérdida y un doble «enterramiento»: el de la imagen que no vemos, encerrada en la caja, y el del acontecimiento encerrado en la fotografía. El texto escrito sobre la caja, en forma de epitafio, dice estas dos ausencias.

Este gesto elegíaco de Jaar quiere despertar una respuesta ética allá donde el reporterismo, con su insistente repetición de imágenes de atrocidades, sólo consigue la progresiva indiferencia del público. La intervención de Jaar alude a la tensión entre lo pasado y lo presente en la representación, al identificar la fotografía como el lugar de una pérdida, y desmontar la ilusión de presencia en que se apoya la aparente inmediatez de la representación mediática. La aportación de Jaar al debate sobre los efectos de nuestra sobreexposición a las imágenes de la violencia tiene que ver con la capacidad para recuperar un sentido de la memoria no supeditado a la función de la fotografía como tecnología del registro documental, sin por ello renunciar del todo a esta función.

Algunos fotoperiodistas, sin abandonar la dimensión documental de la imagen, se han situado en esta encrucijada entre lo representable y lo irrepresentable, como punto de partida de una reflexión crítica que invita a replantear el entorno de recepción de la imagen y, por lo tanto, reconducir su lectura y su efecto. El compromiso ético de fotógrafos y artistas se manifiesta en la búsqueda de una salida al reto formulado por Sontag, al doble desafío que supone, por un lado, dar testimonio del acontecimiento e inscribirlo en la memoria colectiva y, por el otro, hacerlo de una manera que no caiga en el sensacionalismo ni en la pornografía de la violencia, que no sirva a la gratificación ni insensibilice éticamente.

El silencio y la mirada son las categorías que articulan, desde premisas muy distintas a las de Jaar, el libro de Gilles Peress sobre Ruanda titulado precisamente The Silence. Peress ha publicado sendos libros, sobre las atrocidades ocurridas en Ruanda y en Bosnia, que demuestran las posibilidades de desarrollar una estrategia discursiva mediante la cual se rescata el sentido de la imagen y se la libera de su circulación en los medios de comunicación. Aunque las fotografías de Peress retratan estos conflictos con los recursos de la fotografía documental, el formato de libro le permite contar una historia, ofreciéndonos de esta manera posibles respuestas al debate de Butler con Sontag sobre narratividad e imagen fotográfica.

El dispositivo que organiza la colección de fotografías de The Silence utiliza el libro como espacio de un relato con rasgos de procedimiento judicial, desplegando las imágenes como prueba y con una muy limitada pero efectiva aportación del texto. Toda la información contextual, sobre la cronología de los hechos y el informe preliminar de la comisión de expertos de la ONU, va en un texto aparte que acompaña al libro sin formar parte del él. Al principio del libro se retrata a un prisionero acusado de asesinato. A continuación, se suceden centenares de fotografías de los escenarios y efectos de las matanzas, montones de machetes, cadáveres en putrefacción y esqueletos, enseres y espacios, los supervivientes con heridas y cicatrices, seguidas del éxodo de los refugiados y las miserias de la vida en los campos, aborda la catástrofe humanitaria y la violencia en los campos, concluyendo en una acumulación de muerte que cierra el ciclo con las imágenes dantescas de las fosas comunes y los cuerpos cubiertos de cal viva. Tras este recorrido, volvemos a otra foto del mismo hombre mirando con hostilidad a la cámara. Se nos dice que han pasado sólo tres minutos entre ambas fotografías del acusado, pero ante nuestros ojos han desfilado imágenes espeluznantes que van de abril a julio de 1994. Esta diferencia entre el tiempo que separa dos disparos de la cámara, el tiempo del suceso representado en el libro y el tiempo que el lector ha tardado en visionar las imágenes de

principio a final, en ir de una a otra fotografía del presunto asesino, es una invitación a la reflexión, dilatando el consumo de las imágenes como un modo de resistirse a su trivialización. En este proceso pasamos a ver al prisionero con otros ojos: nos identificamos con la posición del fotógrafo, nuestra mirada está inundada por las imágenes del horror y nos sentimos impelidos a leer en la mirada del hombre la huella de aquella experiencia o indicios de su culpa.

La experiencia como tal se nos escapa, nos supera. Diríamos que es inimaginable si no fuera porque podemos ver las imágenes. Pero el libro de Peress nos hace notar la diferencia entre ver las fotografías y estar allí. No asistimos al genocidio como tal, puesto que precede a la llegada del fotógrafo. La acción, la orgía de violencia que ha dejado estas secuelas, está ausente y sólo puede ser adivinada en los ojos del otro que ha sido testigo ocular, y quizá también agente. El detenernos en su mirada es una manera de frenar la avalancha de imágenes, de no dejarnos cautivar por ellas, y de obligarnos a observar de verdad, a imaginar y a pensar.

La mirada del otro, de quien ha visto, del testigo ocular, perpetrador o víctima, se convierte en el lugar que condensa y simboliza aquello que no se ve en la imagen. Historia y tragedia, conceptos alrededor de los que se articula la reacción de la crítica a la obra de Jaar, son dos términos que nombran a la vez una determinada dimensión del acontecimiento—un acontecimiento histórico, un acontecimiento trágico—y una modalidad del discurso mediante el cual el acontecimiento es representado. Frente al discurso histórico propiamente dicho, se alza la posibilidad de invocar la historia a través del discurso trágico, de una poética de lo trágico que recurre a figuraciones indirectas para evocar lo que en la historia se diluye y se pierde: la experiencia, singular o colectiva, de la violencia, el dolor y la muerte. La saturación visual que fomentan los medios de comunicación contrasta con la experiencia de individuos concretos cuyos ojos han visto lo que nosotros no podemos ver. Jaar hace alusión a esta dimensión del testimonio en varias instalaciones del Proyecto Ruanda, como Let There Be Light (1996), las diversas versiones de The Eyes of Gutete Emerita (1996) y The Silence of Nduwayezu (1997). Bajo estos dos últimos títulos, la única fotografía que se muestra es de los ojos de quien ha visto asesinar a su familia, una experiencia que el espectador no puede hacer suya a través de ninguna imagen. Nduwayezu es un niño a quien Jaar encontró en un campo de refugiados y no había vuelto a hablar desde que vio matar a su familia. Su silencio encuentra eco en el silencio de la pieza de Jaar, que da testimonio de la experiencia de ese niño sin aspirar a representarla. Dar nombre a la víctima, fijarnos en su mirada, son maneras de apelar a su testimonio, a pesar y más allá de su silencio.

No es un asunto de sustracción, de omisión de las imágenes, sino de la exploración de un camino alternativo, de una figura de la indirección, para evitar que la imagen nos ciegue. Field, Road, Cloud (1997) es otra pieza que nos habla de este mirar hacia otro lado: tres fotografías aparentemente irrelevantes, de un prado, un camino y una nube, están acompañadas de tres cartelas con un pequeño croquis, datado, del lugar en que se tomó cada fotografía, representando el fuera de campo que la imagen no muestra e identificando el punto de vista de cada toma. Cada fotografía es por lo tanto un índice que apunta hacia otra cosa que no vemos. Así sabemos que el prado de plantas de té está junto a la carretera a Kigali y que, al lado, en el kilómetro 40, sale un desvío con un camino arbolado que va a la iglesia de Ntarama. La segunda foto es de este camino, tal como aclara el croquis respectivo. El tercer croquis revela que la foto es un contrapicado de una nube que estaba sobre la iglesia y que, frente a la iglesia, al lado de donde se colocó el fotógrafo, había un montón de cuerpos (la inscripción dice «¿500?»). En teoría la fotografía documenta un acontecimiento, una matanza, pero no nos dice nada sin el dibujo que la acompaña y que a su vez se convierte en el verdadero documento. Lo que en un dispositivo convencional sería el pie de foto, aquí muestra más e informa más que la foto misma. Aunque, como no es una reproducción mecánica, sino un dibujo, se supone que carece del valor de la fotografía como prueba documental. Lo que el dibujo aporta no es una prueba visible, puesto que la imagen del hecho a documentar ha sido omitida, sino un testimonio, el del fotógrafo—o artista—que estuvo allí y que narra su experiencia mediante el dibujo, evitando así enseñar lo que vio, pero diciendo, sin embargo, «Yo lo vi», como uno de los grabados de los Desastres de la guerra de Goya.

En Epilogue (1998) vemos el retrato de Gutete Emerita, pero se nos muestra de forma fugaz y evanescente, casi como un fantasma, después de esperar ante la pantalla vacía, de un blanco deslumbrante, y para esfumarse luego hacia el mismo blanco. Nos cegará la luz en lugar de la imagen, pero ante la pantalla en blanco es el espectador quien pone la imagen, quien imagina, invitado por la ausencia.

Epilogue anticipa otro proyecto de Jaar, Lamento de las imágenes (2002). En los ejercicios del Proyecto Ruanda podemos no ver las imágenes, sobre todo las del horror, pero sabemos que están ahí, que existen, como sabemos que Jaar estuvo ahí y por lo tanto el proyecto está anclado en las experiencias de las que da testimonio y en la experiencia de quien da testimonio. Preserva en este sentido la dimensión documental de la fotografía, aunque de forma indirecta, más como metonimia o índice que como icono. Remite a un «haber estado allí» que es una forma de compromiso ético. Las imágenes se omiten, pero no porque no se

produjeran. No sería lo mismo si nos dijeran que Jaar no fue a Ruanda, sino que le impresionó lo ocurrido y quiso responder mediante referencias simuladas, que la mujer retratada no es Gutete Emerita, ni aquellos son sus ojos, ni vieron lo que se nos dice que vieron.

En Lamento de las imágenes ya no hay imágenes de Jaar que dejar de ver. El gesto es elegíaco, se documenta la pérdida, pero se hace también a través de la luz, elemento básico de la fotografía, cuyo exceso nos deslumbra y nos ciega. Hay tres textos en la pared de una sala que se refieren a imágenes omitidas, dos de los cuales son además sobre la ocultación de archivos. Un texto explica que Bill Gates, a través de la agencia Corbis, ha adquirido los archivos Bettmann y United Press International de fotografías históricas con la intención de guardarlas en una mina bajo una montaña de Pennsylvania que fue refugio antiaéreo y donde ahora hay una inmensa cámara de almacenaje en condiciones de baja temperatura y humedad, se supone que para conservarlas pero con el resultado de que controla el acceso y la comercialización de las reproducciones de la pequeña parte que ha sido digitalizada. Otro texto cuenta que el Departamento de Defensa de Estados Unidos adquirió los derechos de todas las imágenes tomadas por satélites sobre Afganistán y los países vecinos durante los bombardeos de 2001, borrando así un rastro documental que podría haber servido a la prensa para contrastar la veracidad de las declaraciones oficiales. El tercer texto no habla de un archivo, pero sí de una imagen no vista: no existen fotografías de Nelson Mandela llorando cuando salió de la cárcel porque al parecer los trabajos forzados en una cantera de piedra caliza, bajo un sol cegador, le habían dejado como secuela una lesión en los ojos que le impedía llorar. En la siguiente sala el visitante se encuentra ante una gran pantalla en blanco que desprende una luz deslumbrante. La luz que da origen a la fotografía muestra un vacío que evoca las imágenes que no vemos, pero funciona también como la suma de la luz de todas esas imágenes ausentes.

El sentido de lo mostrado se da siempre en relación con un fuera de campo, lo que no vemos, y lo que la imagen no es, la realidad representada. La evocación de esta ausencia en Lamento de las imágenes es elegíaca porque la pieza dice a la vez unas imágenes en potencia, que están por ser, y otras que existen pero que están por ver. Este archivo ilimitado está contenido en la luz, una luz blanca sin imagen. El lamento tiene un componente ético: ¿para qué mostrar imágenes que no sabríamos ver, cuando las imágenes están por todas partes y ya no nos interpelan? Pero el gesto responde también a una economía poética. El archivo deviene un conjunto potencial de recursos sígnicos. Al hacer la operación contraria, al omitir la imagen, se evoca indirectamente el rastro de lo otro, del archivo de todas las

imágenes omitidas que están contenidas en esa luz deslumbradora.

Estos proyectos de Jaar reconocen la imposibilidad de representar la experiencia de la atrocidad, de producir cualquier conocimiento verdadero del evento a través de la obra de arte visual. Se deja al espectador imaginar estas imágenes ausentes que también son imágenes de ausencia y pérdida. Las obras de arte en sí producen una experiencia que funciona como una invitación silenciosa para leer (no ocupar) el lugar de la víctima. Los proyectos forman parte de la larga exploración de Jaar sobre lo que pueden hacer las imágenes y lo que podemos hacer con las imágenes. ¿Qué tipo de activismo permiten las imágenes y cómo pueden denunciar su propio estatus y la indiferencia de los espectadores? En este caso particular, no mostrar se convierte en una forma de evocar respetuosamente la posición de quienes carecen de voz.

EL SILENCIO DE LA GUERRA

La tragedia es la rabia que sigue al dolor, pero ¿por qué estamos llenos de dolor? Porque estamos llenos de guerra, porque la gente es asesinada en todas partes. Podemos definir la tragedia como la rabia que, como queja, surge del dolor que provoca la guerra.

SIMON CRITCHLEY,

La tragedia, los griegos y nosotros

El silencio es un leitmotiv de este ensayo que trata sobre cómo definir una ética de la representación de la guerra que se aleje de la tradición épica. El título de este capítulo, que también es el del libro porque sintetiza sus conclusiones, es una expresión paradójica: las guerras no suelen asociarse con el silencio, sino con el ruido (explosiones, disparos, motores, gritos) y con la proliferación de discursos, desde arengas políticas y reportajes periodísticos hasta narraciones épicas. Erich Maria Remarque destaca en Sin novedad en el frente que el silencio es una de las particularidades constantes de los recuerdos de la vida anterior a la guerra (107):

Siempre están llenos de silencio; es el rasgo más dominante. Y aunque no fueran totalmente ciertos, tendrían el mismo efecto. Son apariciones silenciosas, que me hablan con miradas y gestos mudos. Su silencio es lo que me conmueve, lo que me obliga a apretar el fusil contra mí para no abandonarme a esa deliciosa disgregación en la que mi cuerpo querría sumergirse, fundiéndose dulcemente con las potencias mudas que están detrás de las cosas.

Son tan silenciosas porque el silencio nos resulta ahora inconcebible. Nunca hay silencio en el frente, y el sector que abarca es tan vasto que nunca podemos escapar de él. Incluso en la retaguardia, en los cuarteles más alejados, el sordo rumor de las explosiones llega constantemente a nuestros oídos. Nunca nos alejamos lo suficiente para no oírlo. En estos últimos días ha sido insoportable.

Por supuesto, existe el silencio de los muertos como una presencia que lo abarca todo, a menudo invocado en todo tipo de representaciones, desde memoriales hasta testimonios. Sin embargo, por definición, los muertos no pueden contar su propia historia, es decir, la historia de su muerte. Lo que me interesa no es tanto el silencio de los muertos en las guerras, que en sí mismo es mudo y opaco, sino todo tipo de silencios elocuentes que derivan de la necesidad de conmemorar y también de un intento de contrarrestar los discursos épicos dominantes. La razón por la cual este cambio en la percepción de la guerra puede fecharse alrededor de la Primera Guerra Mundial la explica con lucidez Walter Benjamin en «El narrador». Existe un vínculo directo entre la capacidad de narración

que según Benjamin se ha perdido y el relato épico, porque históricamente la mayoría de las historias contadas sobre la guerra encajan en ese molde tradicional heredado de la Ilíada.

Jay Winter ha abordado el problema del silencio en War Beyond Words: Languages of Remembrance from the Great War to the Present. Su punto de partida es el momento histórico en que la manera de hacer la guerra cambia y a su vez también la de representarla, para luego rastrear, mediante una extensa documentación, las manifestaciones de estos cambios en épocas posteriores y en medios diversos, desde la fotografía y el cine hasta los monumentos. Contrastar el influyente Monumento a los Veteranos de Vietnam de Maya Lin, Pasajes, el memorial a Walter Benjamin en Portbou de Dani Karavan y el Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa en Berlín de Peter Eisenman, con la tradición de la verticalidad y la exaltación de la gloria y el heroísmo a la que pertenecen, por ejemplo, el Memorial de Iwo Jima, el Monumento a los Heroicos Defensores de Leningrado y el Valle de los Caídos, revela una transformación en el lenguaje de la memoria que privilegia el silencio y el recogimiento en espacios en los que uno se sumerge, como quien baja a la tumba.

El silencio es el lenguaje del duelo, y el empeño en decir este silencio, en decir lo indecible, forma parte del reto al que se enfrenta la representación de la guerra. Este indecible tiene, por lo tanto, dos rostros: cómo expresar el duelo por la pérdida y rendir memoria a la ausencia y cómo dar cuenta de una experiencia supuestamente incomunicable, a la que no tendrían acceso quienes no la han vivido. En un caso hablamos de (y por) los muertos y en el otro de los supervivientes. Sin embargo, no se trata de dos límites tan distintos. Por supuesto, los supervivientes, aunque no cayeran en combate, pasan siempre, en algún momento, a engrosar las filas de los muertos. En ambos casos, también, es la memoria la que articula el discurso del duelo y de la experiencia de la guerra. Lo que no hay, propiamente, es una memoria de la experiencia de la muerte como tal. El final de Sin novedad en el frente, que desde el punto de vista de la técnica narrativa puede considerarse defectuoso, pone en evidencia esta paradoja. La novela narra la experiencia de un soldado en el frente, evitando caer en la épica, y por lo tanto encaja en el modelo, ficcionalizado, de los testimonios de supervivientes. Hasta que en el último capítulo se desvela que el narrador murió y lo que hemos leído constituye un testimonio póstumo, la huella de una ausencia. Lo inenarrable ha sido narrado.

El tercer aspecto, por lo tanto, de la supuesta indecibilidad que conecta el discurso del duelo con el relato de una experiencia incomunicable es que, a pesar de todas las reservas y los obstáculos, la

cultura produce abundantes formas de decir lo indecible: los místicos escribieron poesía sobre lo inefable, Proust descubrió cómo recobrar el tiempo perdido. El arte nos ha dado a ver lo invisible, desde los frescos románicos a Mark Rothko. Paul Celan demostró que se puede escribir poesía después de Auschwitz, incluso en alemán. A pesar de lo presuntamente incomunicable de la experiencia de los campos de concentración, abundan los testimonios. También los combatientes, los excombatientes y lo no-combatientes nos han legado un repertorio inagotable de relatos. El ser humano no deja de cantar y conmemorar la muerte. Los muertos no callan; los invocamos y nos interpelan, como en Yo acuso, pasada su hora, a través de los siglos. El silencio resuena por doquier.

Este ensayo ha recorrido numerosos ejercicios que hacen hablar al silencio. El proyecto de Alfredo Jaar sobre Ruanda conjuga la denuncia con la conmoción del duelo. Francesc Torres y Gilles Peress excavan con sus imágenes en las fosas del olvido. El silencio del duelo proclama la denuncia también en las obras de Gervasio Sánchez y Gustavo Germano. El silencio inherente a la fotografía se desdobla sobre sí mismo en el empeño de retratar la ausencia, hasta el extremo de la aparente abstracción, como en Simon Norfolk y Sophie Ristelhueber. Además de imágenes silenciosas, nos enfrentamos a imágenes silenciadas, como las que recupera Yuri Khashchavatski o las de Abu Ghraib. El objeto callado evoca en el museo el acontecimiento remoto. Las novelas de Virginia Woolf y Pat Barker dan voz al mutismo del trauma, individual y colectivo. La ficción, en Jorge Semprún y Imre Kertész, deviene un recurso para contar aquello que escapa al testimonio. Y el arte de combate cumple una función semejante frente a los medios mecánicos de documentación. Por otro lado, mediante el reciclaje del icono, se puede conseguir inscribir en él un mensaje antibelicista sin enunciarlo abiertamente. Juan Goytisolo y Milcho Manchevski deconstruyen la estructura de la narración y socavan la verosimilitud para poner de manifiesto las brechas por las que se cuela el silencio. El cine acalla el estruendo del combate para desactivar la seducción de la violencia en la pantalla y poder oponerse a la guerra.

En la medida en que cada uno de estos gestos busca apartarse del modelo épico dominante y asumir una posición crítica respecto a la guerra y sus consecuencias, constituye un acto político. La apuesta por una determinada poética no es neutral, e invocar el silencio es una forma de comprometerse con una tradición o corriente de representación. La que busca formas de hacer hablar al silencio. No ceder a la tentación de la épica, apartarse de ella, es tomar partido en contra de la glorificación de la guerra y el culto al heroísmo. Para que, como dice Kurt Vonnegut, los libros y las películas no fomenten las

guerras ni animen a los niños a luchar y morir en ellas. De ahí que describa así el libro en el primer capítulo, fingiendo dirigirse al editor (Matadero cinco):

El libro es tan corto, confuso y discordante, Sam, porque de una masacre no se puede decir nada inteligente. Se supone que todos están muertos y que ya no van a decir ni a querer nada. Se supone que todo queda muy silencioso después de una masacre, y siempre es así, excepto por los pájaros.

¿Y qué dicen los pájaros? Lo único que puede decirse de una masacre, cosas como «¿Pío, pío, pío?».

Si no hay nada que decir, mejor no decir nada. Y, no obstante, escribir un libro. En esta tensión se dirime el desafío de la indecibilidad. Cabría sostener, apropiándonos de la expresión acuñada por Joseph Heller (otro novelista que, como Vonnegut, recurre al humor como respuesta) que éste es la trampa 22 de la representación de la guerra. Un círculo vicioso o callejón sin salida del que tanto Matadero cinco como Trampa 22 consiguen escapar transgrediendo las convenciones del relato de guerra. El marco genérico juega un papel determinante.

Se invoca el silencio en otros géneros que se asoman al abismo insondable de la muerte y el dolor de la existencia humana, como la tragedia o la elegía. En el segundo capítulo me he referido al impulso elegíaco que anida en la epopeya, una función desdoblada que conecta la narración de las hazañas bélicas con el recuerdo y el homenaje a los caídos. El impulso elegíaco está inscrito en la conmemoración de la guerra, en la poesía, el arte y la narrativa, en constante tensión con el modo épico desde la Antigüedad. James Tatum ha demostrado que este propósito paralelo de llorar a los muertos mientras se cantan las hazañas de los héroes está ya presente en la Ilíada. Es una característica integral del poema épico y puede rastrearse a través de los conflictos contemporáneos. La elegía es el género del duelo. Su manifestación poética es de sobras conocida y en la literatura de la Primera Guerra Mundial contamos con ejemplos sobresalientes escritos por Siegfried Sassoon y Wilfred Owen. También Sin novedad en el frente puede leerse como una elegía a una generación perdida.

Una novela próxima en el lamento generacional a la de Remarque y alejada en todo lo demás, en época, geografía, lengua y cultura, es El dolor de la guerra, del norvietnamita Bao Ninh. Escrita por un veterano de la guerra de Vietnam, uno de los diez supervivientes de los quinientos que entraron en combate en 1969 con la Gloriosa 27.ª Brigada Juvenil, cuando tenía diecisiete años, esta novela excepcional circuló primero en ciclostil con otro título, El destino del amor. La tradujo al inglés Phan Thanh Hao y la editorial a la que la presentó encargó al australiano Frank Palmos, que había escrito sobre Vietnam,

la versión que se conocería internacionalmente como The Sorrow of War, aunque no se publicó con este título en el idioma original hasta diez años más tarde, tras haberse convertido en el libro más vendido, en copias pirata en inglés, de la historia de la edición vietnamita. Cuenta la historia de un soldado que, tras el fin de la guerra, forma parte de un equipo encargado de recuperar los restos de los caídos en la Selva de las Almas que Aúllan, donde fue exterminada su brigada. Lo persiguen los recuerdos, los fantasmas y las pesadillas, y el excombatiente emprende la escritura de una novela sobre la guerra en contra de su voluntad: «¿Es éste el autor que evita leer nada sobre cualquier guerra, la de Vietnam o cualquier otra gran guerra? ¿A quien le asustan las historias de guerra? Pero él mismo no puede parar de escribir historias de guerra» (The Sorrow of War, 51).

El personaje querría escribir sobre los que están a punto de ser desmovilizados y volver a la vida civil, pero su pluma le desobedece y los muertos invaden su texto, que se escribe a sí mismo: «La novela parecía mandar y él lo aceptaba sumiso, mezclando su propio destino con el de sus héroes, dejando pasivamente que la corriente de su novela fluyera a su antojo, siguiendo el curso de una lógica mística fijada por su memoria o su imaginación» (81). En un tono lírico e introspectivo, dictado por los saltos temporales y el flujo de conciencia, el narrador obedece al deber de memoria, a «su deber como escritor» (51), para servir de testigo del destino de su generación: «Todavía quedaba demasiado por hacer. Llevaba la carga de su generación, una deuda que pagar antes de morir. Sería del todo trágico e injusto si falleciera y fuese enterrado en el fondo de la tierra húmeda llevándose consigo la historia de su generación» (112). El paralelo con Remarque es evidente, y ambos comparten la preocupación elegíaca por la vida y las vidas perdidas.

Lamentar la pérdida y salvar del silencio del olvido los nombres de quienes perecieron, héroes o víctimas, es un móvil decisivo en obras tan dispares como Cuando éramos soldados… y jóvenes y HHhH. Binet explica, tras nombrar a algunas de las familias que acogieron y ayudaron a los miembros de la Resistencia que mataron a Heydrich (HHhH, 216):

Los que han muerto, han muerto, y a ellos les es indiferente que se les rinda algún homenaje. Si hay alguien para quien esto tiene algún significado, es para nosotros los vivos. La memoria carece de utilidad para aquellos a quienes honra, pero sirve de mucho a quien se sirve de ella. Con ella me construyo, y con ella me consuelo.

Ningún lector va a retener esa lista de nombres. ¿Por qué habría de hacerlo? Para que cualquier cosa pueda penetrar en la memoria antes es preciso transformarla en literatura. No está bien, pero es así.

Además de celebrar el recuerdo de la guerra de Troya como

referencia fundamental en su cultura, los griegos también mostraron su aguda conciencia de los efectos devastadores de la guerra en otro repertorio genérico: el de la tragedia. Las troyanas y Antígona se encuentran entre las expresiones más conmovedoras de las incertidumbres y la fugacidad de una existencia rodeada de violencia. El mismo pueblo que honra la elección de Aquiles escucha las palabras de Antígona: «No he nacido para compartir el odio, sino el amor». Los ecos de esa poderosa tradición se pueden encontrar esporádicamente en la literatura de guerra, como en Madre Coraje y sus hijos, de Bertolt Brecht, donde la hija muda encarna literalmente el silencio.

Más recientemente, el dramaturgo canadiense de origen libanés Wajdi Mouawad ha empleado el modelo de la tragedia clásica para abordar en Incendios la memoria de la guerra civil que asoló su país natal. Incendios es la segunda pieza de una tetralogía titulada La sangre de las promesas, que se inició con Litoral, y a la que siguen Bosques y Cielos. La tetralogía era la serie tradicional de composiciones que cada poeta concursante presentaba al certamen ático: tres tragedias y un drama satírico. De estas cuatro obras de Mouawad, sólo las dos primeras tienen como referente directo el legado de la guerra libanesa, e Incendios es la única que se ajusta al modelo trágico clásico.

Resumo el argumento, sin ocultar el desenlace ni el misterio que desvela: Nawal Marwan, madre de dos hijos gemelos, Jeanne y Simon, ha muerto tras pasar los últimos cinco años en absoluto silencio y el notario Hermile Lebel lee el testamento a sus hijos. Nawal llegó a Quebec huyendo de una guerra que hubo en su país y en su testamento les pide a los gemelos que entreguen dos cartas: una para el padre que creían muerto en la guerra y a quien Jeanne ha de buscar, y la otra, encomendada a Simon, para un hermano que no sabían que tenían. En sus últimas voluntades, Nawal pide que se la entierre sin ataúd, boca abajo en la tierra, y que, hasta que su encargo se cumpla, su tumba no lleve lápida, nombre ni epitafio. La búsqueda, a la que al principio Simon se resiste, lleva a los gemelos y a los espectadores a descubrir progresivamente el pasado de Nawal. A los catorce años se enamoró de Wahab, un joven refugiado de los campamentos, y quedó embarazada. Separaron a los amantes porque pertenecían a comunidades enfrentadas, y cuando nació el niño se lo quitaron a Nawal para llevarlo a un orfanato. El único recuerdo que ella le pudo dejar, envuelto en los pañales, fue una nariz que payaso que le había regalado Wahab. Más tarde, Nawal lo buscó sin descanso en medio de la guerra, acompañada por su amiga Sawda. Ante las atrocidades que presenció, Nawal decidió oponerse a la guerra con un gesto simbólico: atentar contra el líder de las milicias. Tras matarlo, la detuvieron y encerraron en la prisión de Kfar Rayat, donde fue

repetidamente torturada y violada por el verdugo Abou Tarek. Quedó embarazada y, cuando dio a luz, el guardia encargado de deshacerse del recién nacido tirándolo al río helado se lo entregó a un campesino. Cuando Jeanne localiza al campesino, descubre que, sin saberlo, el guardia le había entregado no un bebé sino dos, a los que llamó Sarwane y Jannaane y que devolvió a su madre cuando fue liberada. Por lo tanto, Abou Tarek era su padre y no habían nacido en Canadá como creían. Simon y el notario contactan con el señor de la guerra que reclutó al hijo de Nawal, criado con el nombre de Nihad Harmanni. Lo habían entrenado y había combatido por su causa hasta que se fue a buscar a su madre. Se había convertido en francotirador y fue capturado por el enemigo que, en lugar de matarlo, lo convirtió en torturador en Kfar Rayat. Abou Tarek y Nihad Harmanni eran la misma persona. El padre era el hermano.

Nawal reconoció a su hijo en su torturador cuando asistió como testigo a las sesiones del tribunal internacional por crímenes de guerra; Tarek se colocó la nariz de payaso y dijo que era lo único que conservaba de su madre. A partir de aquel momento y hasta su muerte Nawal enmudeció. El enfermero que la cuidaba grabó más de quinientas horas de aquel silencio interminable y entregó las cintas a Jeanne. La única excepción fue una frase que el enfermero le escuchó decir: «Ahora que estamos juntos todo va mejor» (Incendios, 88). Son palabras que primero pronunció Wahab y se repiten en varios momentos a lo largo de la obra. Tras la revelación del horror, Jeanne y Simon entregan las cartas al padre y al hermano. La primera, donde le comunica que tiene ante él a los hijos de la violación, no sorprende ni impresiona al violador, que se limita a romperla. Con la segunda descubre que la madre a quien siempre había buscado es la prisionera a quien torturó y violó, y ella le habla de cuando lo reconoció e invoca la promesa que hizo cuando él nació: «Ocurra lo que ocurra te amaré siempre». Esta promesa estaba por encima de todo, por encima del odio que sintió hacia su torturador, porque «donde hay amor no puede haber odio. | Y para preservar el amor, elegí ciegamente callar» (194).

Acabada la lectura, Nihad se levanta sin decir nada. Jeanne y Simon se levantan ante él. Cumplida la misión, el notario entrega a los gemelos la tercera carta en la que su madre se dirige tiernamente a ellos y les explica el sentido de tanto silencio: «Hay verdades que no pueden revelarse más que a condición de que sean descubiertas» (199). Ahora que han «quebrado el silencio», Jeanne y Simon vuelven a escuchar el elocuente silencio de su madre, que ya comprenden. Y la obra termina con Jeanne y Simon escuchando de nuevo la grabación del silencio de Nawal.

Este apretado relato no hace justicia a la precisión y el aliento poético con los que está construida Incendios, a la economía

dramática que va pautando cuidadosamente la información que adquieren los personajes y el público hasta llegar a la anagnórisis final. Porque hay verdades que no pueden ser parafraseadas, sino que se han de experimentar en carne propia mediante la representación teatral, con la exactitud de la poesía. Lo que espectadores y personajes descubren conjuntamente, como partícipes de un mismo proceso, es una historia de violencia y trauma: una madre torturada y violada por su propio hijo, a quien se vio forzada a abandonar al nacer, sin que ninguno de los dos sepa quién es el otro. La tragedia de una mujer desgarrada entre emociones opuestas que no renuncia al amor en medio del horror deviene una metáfora de las heridas y la memoria traumática de una guerra civil, una guerra que simboliza muchas otras ocurridas antes y después. El silencio de Nawal es por lo tanto la expresión extrema del íntimo vínculo entre guerra y tragedia.

Aunque Mouawad no nombra explícitamente el Líbano en esta obra, y de hecho fue criticado por distanciarse del conflicto político concreto y no denunciar la invasión israelí, las resonancias históricas son evidentes. Mouawad se inspiró para algunos elementos de la obra en partes de la vida de Souha Béchara, una militante del Partido Comunista libanés que, a los veintiún años, el 7 de noviembre de 1988, atentó contra el general Antoine Lahad, jefe del Ejército del Sur del Líbano, una escisión de las fuerzas armadas libanesas que estaba bajo el control de Israel y ocupaba la zona que separa los dos países. Béchara no consiguió matar a Lahad, fue encarcelada sin juicio en la prisión de Khiam durante diez años, seis de ellos en confinamiento solitario, y se convirtió en una heroína de la resistencia. Fue liberada en 1998, gracias a la presión de una campaña internacional, se trasladó a París a estudiar, y luego a Ginebra, donde enseñó matemáticas (como el personaje de Jeanne). Mouawad conoció la historia de Béchara a través del documental de Randa Chahal Sabag, Souha, Survivre à l’enfer (2001) y las fotografías de Josée Lambert (reunidas luego en el libro On les disait terroristes sous l’occupation du Liban-Sud), y se entrevistó con ella antes de escribir la obra. Béchara había escrito además una autobiografía, Résistante, con la colaboración de Gilles Paris, y más tarde publicó con Cosette Elias Ibrahim, también exprisionera de Khiam, otras memorias de cárcel, La fenêtre. Camp de Khiam.

Los paralelos entre Incendios y la historia de Béchara son notables. Quizá el más significativo sea que Béchara era conocida en la prisión de Khiam y también fuera de ella, por donde se extendió su reputación de resistente, como «la mujer que canta», porque efectivamente cantaba para intentar evadirse de los gritos de los torturados y de los guardas. «La mujer que canta» es como se conocía a Nawal en Kfar Rayat y el nombre con el que se convirtió en leyenda, gracias a que su

amiga Sawda le enseñó a cantar. Béchara es de origen cristiano ortodoxo, pero tomó partido por la causa palestina debido a su compromiso político comunista. Se deduce que Nawal también es de familia cristiana porque es lo que impide su relación con Wahab, un «refugiado», el eufemismo para los palestinos en la obra, y Nawal se pone de parte de esta comunidad, que es a la que pertenece también Sawda. Esta amistad evoca la que unía a Béchara y Kifah Afifi, una compañera de celda palestina, nacida en el campo de Chatila, donde fueron asesinados dos hermanos suyos, y que a los diecisiete años lideró una incursión en la zona fronteriza intentando capturar israelíes para un intercambio de rehenes.

Béchara atentó contra el general Lahad, aliado de Israel, sin conseguir matarlo, infiltrándose en su hogar como instructora de aerobic de su mujer. Nawal sí mata a Chad, el líder de las milicias, entrando como sustituta de la profesora de sus hijas. Ambas disparan a su víctima sólo dos balas, un número con una justificación simbólica. Según Béchara, la primera bala era un mensaje al pueblo libanés para que ahorraran las balas en la guerra civil y las usaran en contra de la ocupación israelí; la segunda era un homenaje a los niños de la Intifada. La explicación de Nawal es que una es por los refugiados y otra por la gente de su país. El personaje de Abou Tarek parece haberse inspirado en el comandante y principal interrogador de Khiam, Jean Homsi, a quien Béchara llama Abu Nabil. Homsi fue repetidamente acusado de violar a detenidas y al retirarse del ejército israelí del Líbano se le concedió asilo en Canadá y, en lugar de ser juzgado, adquirió la ciudadanía. Las masacres de los campos de refugiados de Kfar Rayat y Kafar Matra en Incendios, que la cronología de la obra sitúa en 1978, son el correlato de las ocurridas en Sabra y Chatila en 1982, sobradamente conocidas y documentadas, y a las que Jean Genet dedicó el testimonio-reportaje Quatre heures à Chatila.

Estas referencias no disminuyen la fuerza poética ni la singularidad de Incendios. Es una tragedia arraigada en la Historia. La protagonista de la película Beyrouth fantasma (1998), dirigida por Ghassan Salhab, afirma: «Para mí la guerra no ha acabado. Vivo otra guerra porque aquélla no ha acabado en mí. No sé cómo acabarla». La guerra continúa siendo un tema central en la producción cultural libanesa. Se le sigue dando vueltas porque está inscrita en la memoria y la experiencia de la mayoría de la población. La producción autóctona de quienes sufrieron la guerra en carne propia o tuvieron que abandonar el país por su culpa es en cierto modo el trasfondo que ayuda a leer Incendios y a la vez sugiere un contraste, porque Mouawad escribe desde la perspectiva de la generación crecida en el exilio, para quienes se trata de una memoria remota y mediatizada. La suya es la posición

de Jeanne y Simon, no la de Nawal ni siquiera la de Nihad, sino la de los encargados de recuperar un tiempo y una experiencia que no les pertenece.

Decimos que una guerra es una tragedia, pero el término describe una percepción o cualificación emotiva del acontecimiento, pero no la forma de su representación ni de su conocimiento. El modelo genérico elegido por Mouawad tiene efectos decisivos para la relación entre el acontecimiento histórico y su representación. La distancia entre los hechos a los que remite imaginariamente Incendios es sustancialmente menor que la que separaba a los poetas clásicos atenienses de aquella guerra de Troya cuyos mitos reelaboraban y, sin embargo, a Mouawad le basta, gracias a su adscripción al modelo trágico, para lograr que su obra trascienda el contexto histórico concreto y adquiera alcance universal. No hace falta saber nada de la guerra del Líbano para que Incendios conmueva, y los reproches a Mouawad por abstraerse supuestamente de los aspectos políticos del conflicto se apoyan en una concepción lukacsiana del realismo que no es aplicable a la tragedia. Aunque los ejemplos de novelas y películas que he citado a lo largo de este ensayo eluden mayoritariamente el impulso épico, la diferencia reside en el repertorio trágico al que apela Mouawad, del cual el tratamiento escénico y el registro poético son componentes indispensables.

El silencio es el motor de toda la obra y el núcleo de su dimensión trágica. Al describir o resumir Incendios, lo habitual es fijarse en la monstruosidad del hijo que tortura y viola a la madre, sin saberlo ellos, y es padre de sus hermanos. Esta contingencia extrema es una anomalía que nos habla del horror y la violencia, pero no es representativa de la experiencia de la guerra en su conjunto, aunque no falten en ésta abundantes instancias de atrocidades comparables. Ni siquiera la historia de Béchara se ajusta al molde de la tragedia. La función del relato extremo es simbólica. Como ocurre en la tragedia clásica, el caso expuesto no es normal. Los espectadores no esperan identificarse con lo que ven en escena. No van a ver lo que pasa en sus vidas, sino lo que no querrían que les pasase. La tragedia les recuerda que cualquier adversidad es posible, que no cabe confiar en que haya justicia en el universo, que cosas terribles pasan a personas que no las merecen. Para los griegos, que habitaban un mundo violento, misterioso e impredecible, la tragedia era una escuela cívica obligada. Para nosotros, salvando las distancias, no lo debería ser menos.

Chamseddine, el señor de la guerra, le dice a Simon: «El hijo es el padre de su hermano, de su hermana. ¿Oyes mi voz, Sarwane? Se diría la voz de los siglos antiguos. Pero no, Sarwane, mi voz es de hoy» (187). Está invocando el legado de la tragedia, «la voz de los siglos antiguos», sin nombrarla. Enuncia el destino de Edipo, que es el

principal referente de Incendios, no sólo en este punto sino también en el recién nacido que debía morir y es entregado a un campesino, en el móvil de querer saber qué impulsa el desarrollo de la historia, y en la violencia contra el progenitor desconocido. En Incendios, Nawal tiene algo de Yocasta y algo de Layo. También pueden leerse ecos de Antígona en el tema de las honras fúnebres a los muertos. El conjunto de referencias sirve para identificar la filiación genérica y definir, por lo tanto, un horizonte de expectativas. Excluye un desenlace propiamente feliz, a pesar de la ambigua llamada final a la felicidad: «Más allá del silencio, se halla la felicidad de estar juntos» (194). También descarta la lectura literal, la pretensión de entender la metáfora como un retrato realista, por muchos referentes históricos que convoque, y por cruda y brutal que sea la anécdota.

El silencio que se invoca es el daimon de la obra, el verdadero señor de la guerra. Desde el principio, es un motivo recurrente que se subraya con insistencia y, a través de su enunciación, Incendios se asoma al abismo de lo indecible. El silencio es lo que vincula esta tragedia con la experiencia ordinaria y compartida de la guerra, pues, si bien el caso es extremo, el silencio es un lugar común, en el trauma, en la muerte y en los límites del lenguaje. Porque responde a una experiencia singular, intransferible e incomunicable. La obra nos invita repetidamente a leer este silencio que la atraviesa de parte a parte como una herida no cicatrizada. El trabajo encomendado a los gemelos es el de cerrar esta herida, interrumpir el ciclo. Se han convertido en custodios del silencio de la madre a la vez que en los encargados de romperlo y, mediante las cartas, hacer que la verdad sea dicha. Sin embargo, a la rotura de silencio, a la revelación, le sigue también el silencio, como han callado Nawal, Simon y Jeanne, y como en la primera carta, al padre, Nawal anuncia a su verdugo: «Muy pronto se callará. Lo sé. El silencio siempre sucede a la verdad» (191). Y Nihab en efecto calla tras la lectura de la segunda carta, al hijo.

Incendios es una tragedia que dice el silencio, lo nombra y lo hace hablar. Es la pieza clave de su construcción, la que decanta su lenguaje del lado de la poesía. Ante el desafío de decir lo indecible, el arte transgrede sus límites, da un paso más allá de la comunicación cotidiana, prosaica. Ésta ha sido siempre, es y seguirá siendo la misión de la poesía. Poesía que no se circunscribe al lenguaje verbal, ni por supuesto a la escritura en verso, sino que la encontramos también en otras artes, en la narrativa de ficción, en la pintura, el cine, la fotografía… Cuando Aristóteles quiere definir qué es la poesía, empieza por la tragedia. La variedad de recursos del teatro, especialmente tal como los griegos lo concebían, capaz de albergar la palabra, la música, el gesto, la danza, la imagen y hoy, con frecuencia, hasta el cine, confirma la presencia de la poesía atravesando las diversas formas de expresión. Arte performativa y verbal, el teatro

comparte con el cine la condición polifónica de reunir los demás lenguajes artísticos, a la que añade la singularidad de cada interpretación y la presencia material del público, que genera efectos sensoriales y emocionales. En el entorno escénico, los silencios tienen también una materialidad, se pueden percibir y sentir. El espectador tiene una experiencia que no es la de los personajes ni el acontecimiento representado, pero le acerca y le ayuda a comprender, de la misma manera que Jeanne y Simon no pueden ponerse en el lugar de su madre ni vivir lo que vivió, pero aprenden a leer el sentido de su silencio.

A lo largo de este ensayo nos hemos enfrentado repetidamente al problema de cómo comunicar la experiencia de la guerra a quienes no la han vivido. Hemos constatado que la forma de la representación tiene consecuencias, no sólo en términos de eficacia sino también éticas y políticas, y que hay quienes buscan estrategias alternativas a la tradicional de la épica para evitar glorificar o hacer atractiva la guerra. Parte de este proceso consiste en prestar atención a la víctima en lugar de al guerrero, o en ver al soldado como otra víctima. Otro aspecto es la elección y construcción del artefacto poético, porque como veíamos la poética determina la política. La propuesta de Mouawad responde a estos retos, en la experiencia representada y en la solución formal y marco genérico. El contexto de la guerra del Líbano, además, corresponde al tipo de enfrentamientos irregulares y asimétricos que proliferan en nuestros tiempos y que afectan sobre todo a los civiles, como ocurre en el conflicto entre palestinos e israelíes. Nawal es la improbable heroína de un nuevo relato de guerra, más próximo a la tragedia ática que a la epopeya.

Creo que el silencio de Nawal es un gesto adecuado para cerrar este ensayo que ha recorrido múltiples representaciones de la guerra y observado su función cultural. A partir del siglo XIX, pero muy especialmente desde la Primera Guerra Mundial, los cambios en cómo se hace la guerra, en quiénes la hacen y en los valores de las sociedades han exigido a su vez cambios en cómo se representa. Sin pretensión de exhaustividad, he querido mostrar cómo las propuestas que se apartan de la tradición épica devienen ellas mismas una lucha. Dar cuenta que una experiencia en el límite de lo decible y representar una realidad compleja y multidimensional como es la guerra supone acudir a recursos y modelos diversos y a veces extremos. Quienes la han vivido insisten en la dificultad de comunicarse con quienes no estuvieron allí, y éstos necesitan la mediación y el testimonio para hacerse una idea. Es la tesitura en la cual se encuentran Jeanne y Simon. Como ellos, generaciones de espectadores y lectores que no hemos estado allí dependemos de la mediación para acceder a aquellas verdades que no pueden revelarse a menos que sean descubiertas. Es decir, nuestro conocimiento de la experiencia es un

conocimiento mediado, pero una experiencia mediada, como la que tiene lugar en el teatro, es también una experiencia de conocimiento, una revelación. Lo demás es silencio.

NOTA Y AGRADECIMIENTOS

Algunos capítulos de este ensayo tienen su origen en artículos publicados en revistas académicas que han sido reescritos, recortados o ampliados, y traducidos por mí del inglés.

Una investigación de largo recorrido como ésta es inevitable que haya acumulado muchas deudas, intelectuales y materiales. La lista completa parecería los títulos de crédito de una película (de bajo presupuesto). Fui investigador principal en dos proyectos sucesivos subvencionados por el Ministerio de Educación y Cultura bajo el título «El discurso de la guerra en la literatura y las artes visuales» (ref. PB98-1070 y BFF2003-06495) entre los años 1999 y 2007. El resultado fue un libro colectivo que coordiné y se publicó en 2007, Política y (po)ética de las imágenes de guerra. A los autores que participaron en el libro, a los miembros del equipo de los dos proyectos, a los colegas, escritores, artistas y fotógrafos con quienes he colaborado, a los estudiantes de los cursos que he impartido sobre el tema en Cornell, Harvard, Princeton y Pompeu Fabra, y a quienes me invitaron a impartir conferencias en diversas universidades les agradezco el diálogo continuado del que se alimenta este ensayo. Tengo una deuda especial de gratitud con el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y con Josep Ramoneda y Jordi Balló por encargarme cocomisariar, junto con Francesc Torres y José María Ridao, la exposición En Guerra en 2004, cuya preparación representó un salto inigualable para mi investigación que ha dejado honda huella en estas páginas. Y en mi vida, porque gracias a la exposición conocí a quien más tengo que agradecer.

BIBLIOGRAFÍA

AMAT-PINIELLA, Joaquim, K. L. Reich, Barcelona, Edicions 62, 2001.

AMIS, Martin, La flecha del tiempo, trad. Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Anagrama, 2010.

—, La Zona de Interés, trad. Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2015.

ANTELME, Robert, La especie humana, trad. Trinidad Richelet, Madrid, Arena Libros, 2001.

AZOULAY, Ariella, The Civil Contract of Photography, trad. RelaMazali y Ruvik Danieli, Nueva York, Zone Books, 2008.

BAKER, Simon (ed.), Conflict, Time, Photography, Londres, TatePublishing, 2014.

BARKER, Pat, Regeneración, trad. Isabel Ferrer y Carlos Milla, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, edición digital.

—, El ojo en la puerta, trad. Isabel Ferrer y Carlos Milla, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

—, El camino fantasma, trad. Irene Oliva, Barcelona, GalaxiaGutenberg, 2019.

BARTHES, Roland, La cámara lúcida: Reflexiones sobre la fotografía, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1990.

BARTOV, Omer, Murder in Our Midst, Nueva York, Oxford UP, 1996.

BATAILLE, Georges, La parte maldita, trad. Johanna Givanel, Barcelona, Edhasa, 1974.

BATES, Milton, The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling, Berkeley, University of California Press, 1996.

BÉCHARA, Souha, Résistante, París, JC Lattès, 2000.

—, y Cosette Elias Ibrahim, La fenêtre. Camp de Khiam, Túnez, Éditions Élyzad, 2011.

BENJAMIN, Walter, «El narrador», en: Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2019, pp. 111-134.

BERSANI, Leo, y Ulysse Dutoit, The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture, Nueva York, Schocken, 1985.

BINET, Laurent, HHhH, trad. Adolfo García, Barcelona, SeixBarral, 2011.

BLANCHOT, Maurice, La escritura del desastre, trad. Pierre dePlace, Caracas, Monte Ávila, 1990.

BOURKE, Joanna, Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX, trad. Luis Noriega, Barcelona, Crítica, 2008.

— (ed.), War and Art. A Visual History of Modern Conflict, Londres, Reaktion Books, 2017.

BOWDEN, Mark, Black Hawk Down. A Story of Modern War, Nueva York, Signet Books, 1999.

BRECHT, Bertolt, ABC de la Guerra, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007.

—, Teatro completo, vol. 1, trad. Miguel Saenz, Madrid, Alianza, 1987.

BRIDLE, Jonathan, «Mining the Glut», Foam, 41, 2015, pp. 71-80.

BUTLER, Judith, Marcos de guerra. Las vidas lloradas, trad. Bernardo Moreno, Barcelona, Paidós, 2017.

CARUTH, Cathy, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.

CERCAS, Javier, Soldados de Salamina, Barcelona, Tusquets, 2001.
Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro, ed. y trad. Martín de Riquer, Barcelona, Acantilado, 2003.

CHENOWETH, H. Avery, Art of War: Eyewitness U.S. Combat Art from the Revolution through the Twentieth Century, NuevaYork, Friedman-Fairfax, 2002.

CLAUSEWITZ, Carl von, De la guerra, trad. R. W. de Setaro, Barcelona, Labor, 1984.

CORK, Richard, A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War, New Haven, Yale University Press, 1994.

CRITCHLEY, Simon, La tragedia, los griegos y nosotros, trad. Daniel López, Madrid, Turner, 2020.

CRU, Jean Norton, Du Témoignage, París, Allia, 1989.

DAGEN, Philippe, Le silence des peintres: Les artistes face á la Grande Guerre, París, Fayard, 1996.

DELEUZE, Gilles, y Felix Guattari, «Tratado de nomadología: lamáquina de guerra», en: Mil mesetas, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. «La emoción no dice “yo”. Diezfragmentos sobre la libertad estética », en: VVAA, Alfredo Jaar. La política de las imágenes, trad. Alejandro Madrid y AdrianaValdés, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008, pp. 39-67.

—, Cuando las imágenes toman posición, trad. Ines Bértolo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

DURRELL, Lawrence, Clea: El cuarteto de Alejandría, trad. Matilde Horne, Barcelona, Edhasa, 1971.

EHRENREICH, Barbara, Blood Rites, Nueva York, Metropolitan, 1997.

EINSTEIN, Albert, y Sigmund Freud, ¿Por qué la guerra?, trad. Valeria Bergalli, Barcelona, Minúscula, 2001.

EISENMAN, Stephen, El efecto Abu Ghraib, trad. Ander Gondra,

Vitoria, Sans Soleil, 2014.

ELIOT, T. S., Poesías reunidas, 1909-1962, trad. José María Valverde, Madrid, Alianza, 1984.

EURÍPIDES, Las troyanas. Tragedias, vol.

II, trad. José Luis Calvo, Madrid, Gredos, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar, «La literatura como bienes y como herramientas», en: Darío Villanueva, Antonio Monegal & Enric Bou (coords.), Sin Fronteras: ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén, Madrid, Castalia, 1999, pp. 27-36.

FINKELSTEIN, Norman G., La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío, trad. María Cornierto, Madrid, Akal, 2014.

FREUD, Sigmund, «Más allá del principio de placer», en: Psicología de las masas, trad. Luis López-Ballesteros, 2010.

FRIEDRICH, Ernst, ¡Guerra a la guerra!, trad. Ander GondraAguirre, Vitoria, Sans Soleil, 2018.

FUSSELL, Paul, La Gran Guerra y la memoria moderna, trad. Javier Alfaya, Bárbara McShane y Javier Alfaya McShane, Madrid, Turner, 2016, edición digital.

GARCÍA LORCA, Federico, El público y El sueño de la vida, ed. A. Monegal, Madrid, Alianza, 2000.

GAT, Azar, War in Human Civilization, Oxford, Oxford University Press, 2006.

GENET, Jean, Cuatro horas en Chatila, Madrid, Nación Árabe, 2002.

GERMANO, Gustavo, Ausencias, Barcelona, Casa Amèrica Catalunya, 2007.

GLUCKSMANN, André, El discurso de la guerra, trad. Miquel Martí i Pol, Barcelona, Anagrama, 1969.

GOYTISOLO, Juan, Cuaderno de Sarajevo, Madrid, El País-Aguilar, 1993.

—, El sitio de los sitios, Madrid, Alfaguara, 1995.

GRAVES, Robert, Adiós a todo eso, trad. Sergio Pitol, Barcelona, RBA, 2010.

GROS, Frédéric, États de violence. Essai sur la fin de la guerre, París, Gallimard, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, Después de 1945. La latencia como origen del presente, trad. Aldo Mazzucchelli, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2015.

HANDKE, Peter, Un viaje por los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia, trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Alianza, 1996.

HARVEY, A.D., A Muse of Fire: Literature, Art and War, Londres, Hambledon Press, 1998.

HELLER, Joseph, Trampa 22, trad. Flora Casas, Barcelona, Random House, 2019.

HEMINGWAY, Ernest, Adiós a las armas, trad. Miguel Temprano García, Barcelona, Debolsillo, 2014.

HERMÓGENES DE TARSO et al., Ejercicios de retórica, trad. M.ª Dolores Reche, Madrid, Gredos, 1991.

HOMERO, Ilíada, trad. Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1996.

HORACIO, Odas. Canto secular. Epodos, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.

—, Sátiras. Epístolas. Arte poética, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

HINZ, E. (ed.), Troops versus Tropes: War and Literature, Winnipeg, University of Manitoga Press, 1990.

HIRSCH, Marianne, The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust, Nueva York, Columbia University Press, 2012.

HUYSSEN, Andreas, Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia, Nueva York y Londres, Routledge, 1995.

—, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, trad. Silvia Fehrmann, Buenos Aires, FCE, 2007.

HYNES, Samuel, The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War, Harmondsworth, Penguin, 1997.

JAAR, Alfredo, Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998, Barcelona, Actar, 1998.

JANET, Pierre, Les Médications psychologiques, 3 vols., París, Société Pierre Janet, 1919-1925.

JONES, David, In Parenthesis, Londres, Faber & Faber, 1963.

JÜNGER, Ernst, Tempestades de acero, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets, 1987.

—, Radiaciones, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets, 1989.

—, El mundo transformado. El instante peligroso, trad. Wela Fernández, Valencia, Pre-Textos, 2005.

KADARÉ, Ismail, El expediente H., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza, 2001.

—, Vida, representación y muerte de Lul Mazreku, trad. RamónSánchez Lizarralde, Madrid, Alianza, 2005.

KAEMPFER, Jean, Poétique du récit de guerre, París, José Corti, 1998.

KALDOR, Mary, Las nuevas guerras. Violencia organizada en la era global, trad. María Luisa Rodríguez, Barcelona, Tusquets, 2001.

KAWADA, Kikuji, Chizu, Tokio, Akio Nagasawa, 2014.

KEEGAN, John, El rostro de la batalla, trad. Juan Narro, Madrid, Turner, 2013, edición digital.

—, Historia de la guerra, trad. Francisco Martín Arribas, Madrid, Turner, 2014, edición digital.

—, War and Our World, Londres, Hutschinson, 1998.

KERTÉSZ, Imre, Sin destino, trad. Judith Xantus, Barcelona, Acantilado, 2001.

—, Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura, trad. Adan Kovacsis, Barcelona, Herder, 2002.

—, Diario de la galera, trad. Adan Kovacsis, Barcelona, Acantilado, 2004.

KNIGHTLEY, Phillip, The First Casualty. The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Iraq, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.

LAMBERT, Josée, On les disait terroristes sous l'occupation du Liban-Sud, Montreal, Éditions Sémaphore, 2004.

LEVI, Primo, Si esto es un hombre, trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El Aleph, 2006.

—, Los hundidos y los salvados, trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik, 1995.

LIFTON, Robert Jay,The Nazi doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide, Nueva York: Basic Books, 1986. [Existetraducción en español: Los médicos nazis. La ciencia de matar, trad. Emilia Guelfi, Buenos Aires, El Ateneo, 2018].

MAQUIAVELO, Nicolás, Del arte de la guerra, trad. Manuel Carrera Díaz, Madrid, Tecnos, 1995.

MICHAUD, Yves, Changements dans la violence: Essai sur la bienveillance universelle et la peur, París, Odile Jacob, 2002.

MITCHELL, W. J. T, Cloning Terror: The War of Images. 9/11 to the Present, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

MONEGAL, Antonio, «La "verdad de las sepulturas" y la incertidumbre de la escritura», en: A. Soria Olmedo, M. J. SánchezMontes y J. Varo (ed.), Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998), Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 61-76.

—, y Francesc Torres (ed.), En Guerra, Barcelona, CCCB y Actar, 2004.

MOORE, Harold G., y Joseph L. Galloway, Cuando éramos soldados… y jóvenes, trad. Emma R. Fontdevila y Emilio Muñiz Castro, Barcelona, Ariel, 2003.

MORRIS, Ian, Guerra. ¿Para qué sirve? El papel de los conflictos en la civilización, trad. Joan Eloi Roca y Claudia Casanova, Barcelona, Ático de los libros, 2022.

MOUAWAD, Wajdi, Incendios, trad. Eladio de Pablo, Oviedo, KRK, 2011.

NINH, Bao, The Sorrow of War, trad. Phan Thanh Hao y Frank

Palmos, Londres, Vintage, 1998.
NORFOLK, Simon, Afghanistan: Chronotopia, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2002.
—, Bleed, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2005.
O'BRIEN, Tim, Cómo contar una auténtica historia de guerra, trad. Elvio Gandolfo, Barcelona, Anagrama, 2012, edición digital.
—, Persiguiendo a Cacciato, trad. David Paradela, Barcelona, Contra, 2017.
—, If I Die in a Combat Zone, Box Me Up and Ship Me Home, Londres, Fourth State, 2015.
ORWIN, Donna, «Leo Tolstoy: Pacifist, patriot, and molodets», en: D. Orwin (ed.), Anniversary Essays on Tolstoy, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 76-95.
PERESS, Gilles, Farewell to Bosnia, Nueva York, Scalo, 1994.
—, The Silence, Nueva York, Scalo, 1995.
—, y Eric Stover, The Graves: Srebrenica and Vukovar, Zúrich, Scalo, 1998.
PÉREZ-REVERTE, Arturo, Territorio comanche, Madrid, Olleroy Ramos, 1997.
PERLMUTTER, David D., Visions of War: Picturing Warfare from the Stone Age to the Cyber Age, Nueva York, St. Martin's Press, 2001.
PICK, Daniel, War Machine: The Rationalization of Slaughter in the Modern Age, New Haven, Yale University Press, 1993.
PRICE, Renée (ed.), New Worlds: German and Austrian Art 1890-1940, Nueva York, Neue Galerie Museum, 2001.
PUISEUX, Hélène, Les figures de la guerre: Représentations et sensibilités, 1839-1939, París, Gallimard, 1997.
RANCIÈRE, Jean, El espectador emancipado, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010.
REBÓN, Marta, El complejo de Caín. El «ser o no ser» de Ucrania bajo la sombra de Rusia, Barcelona, Destino, 2022.
REMARQUE, Eric Maria, Sin novedad en el frente, Barcelona, Edhasa, 1994.
RICŒUR, Paul, Tiempo y narración III, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995.
RISTELHUEBER, Sophie, West Bank, Londres, Thames & Hudson, 2005.
—, Fait, Nueva York, Errata, 2009.
RIVERS, W. H. R., «An Address on The Repression of War Experience Delivered on 4 Dec 1917», The Lancet, vol. 191, n.º 4927, 2 de febrero de 1918, pp. 173-177.
—, Conflict and Dream, Londres, Kegan Paul, 1923.
SASSOON, Siegfried, «Finished with the War: A Soldier's Declaration», The Times, 31 de julio de 1917.

—, Collected Poems 1908-1956, Londres, Faber, 1961.

—, Sherston's Progress, Londres, Faber, 1983.

SÁNCHEZ, Gervasio, El cerco de Sarajevo, Madrid, Complutense, 1994.

—, Víctimas del olvido / Forgotten Victims, Barcelona, Blume, 2011.

SCHREIBER, Jean-Philippe, «Réflexions autour du Devoir de mémoire de Primo Levi», en: Alain Goldschläger y Jacques Lemaire (ed.), La Shoah: Témoignage impossible?, Bruselas, Université de Bruxelles, 1998, pp. 61-83.

SEMPRÚN, Jorge, La escritura o la vida, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 1995.

—, El largo viaje, trad. Jacqueline y Rafael Conte, Barcelona, Seix Barral, 1996.

SEROTA, Nicholas, Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art, Londres, Thames and Hudson, 1996.

SHAKESPEARE, William, Enrique V. Obras completas, vol. 3, trad. Elvio Gandolfo, Barcelona, Debolsillo, 2012.

SHAW, Martin, The New Western Way of War: Risk-Transfer War and its Crisis in Iraq, Cambridge, Polity Press, 2005.

SIMON, Claude, La ruta de Flandes, trad. Oriol Durán, Barcelona, Lumen, 1998.

SÓFOCLES, Antígona, en: Tragedias, trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 2002, pp. 239-299.

SONTAG, Susan, Sobre la fotografía, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1996.

—, Ante el dolor de los demás, trad. Aurelio Major, Barcelona, Alfaguara, 2003.

—, «Ante la tortura de los demás», en: Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias, trad. Aurelio Major, Barcelona, Literatura Random House, 2011, edición digital.

SPIEGELMAN, Maus, trad. Juiz Cruz Rodríguez, Barcelona, Reservoir Gráfica, 2007.

STEIN, Gertrude, Guerras que he visto, trad. Alejandro Palomas, Barcelona, Alba, 2000.

STENDHAL, La cartuja de Parma, trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1978.

SUN TSE [Tzu], Los trece artículos sobre el arte de la guerra, trad. Clara Castells, Barcelona, Anagrama, 1974.

SWOFFORD, Anthony, Jarhead. A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles, Nueva York, Pocket Books, 2005.

TANKARD, Alice, Picasso's «Guernica» after Rubens's «Horrors of War», Filadelfia, Art Alliance Press, 1984.

TATUM, James, «The Iliad and Memories of War», The Yale

Review, 1986, pp. 15-31.

—, The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan, Frente al límite, trad. Federico Álvarez, México D. F., Siglo XXI, 2004.

TOLSTÓI, Lev, Guerra y paz, trad. Gala Arias Rubio, Barcelona, Literatura Random House, 2004.

TORGOVNICK, Marianna, The War Complex: World War II in Our Time, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

TORRES, Francesc, Dark is the Room Where We Sleep / Oscura es la habitación donde dormimos, Barcelona, Actar, 2007.

—, Memory Remains. 9/11 Artifacts at Hangar 17, Washington D. C., National Geographic, 2011.

TRUMBO, Dalton, Johnny Got His Gun, Nueva York, Penguin Classics, 2009.

VICE, Sue, Holocaust Fiction, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

VONNEGUT, Kurt, Matadero cinco, trad. Miguel Temprano García, Barcelona, Blackie Books, 2020, edición digital.

WEIL, Simone, La Ilíada o el poema de la fuerza, trad. AgustínLópez y María Tabuyo, Madrid, Trotta, 2023, edición digital.

—, El poder de las palabras, trad. Aníbal Díaz Gallinal, BuenosAires, Godot, 2022, edición digital.

WIESEL, Elie, La noche, en: Trilogía de la noche. La noche. El alba. El día, trad. Fina Warschaver, Madrid, Austral, 2013.

WILLIAMS, William Carlos, «Asfódelo, esa flor verdosa», trad. Juan Antonio Montiel, en: Poesía reunida, ed. bilingüe, trad. Edgardo Dobry, Juan Antonio Montiel y Michael Tregebov, Barcelona, Lumen, 2017.

WINTER, Jay, Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European cultural history, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

—, War Beyond Words: Languages of Remembrance from the Great War to the Present, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

WOOLF, Virginia, La señora Dalloway, trad. José Luis López, Madrid, Alianza, 2003.

FILMOGRAFÍA

ANGELOPOULOS, Theo, dir. La mirada de Ulises / To vlemma tou Odyssea (1995). Guión: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris. Producción: Grecia, Francia, Italia.

BARRERO, Juan, Raúl Cuevas, Guillem López, Mónica Rovira, Sandra Ruesga y Elia Urquiza, dir. Entre el dictador y yo (2005). Guión: Juan Barrero, Raúl Cuevas, Guillem López, Mónica Rovira, Sandra Ruesga, Elia Urquiza. Producción: España.

BEDIRXAN, Wiam Simav, y Ossama Mohammed, dir. Agua plateada, autorretrato de Siria / Ma'a al-Fidda (2014). Guión: Wiam Simav Bedirxan, Ossama Mohammed. Producción: Siria, Francia.

BERGER, Edward, dir. Sin novedad en el frente / Im Westen nichts Neues (2022). Guión: Edward Berger, Lesley Paterson, Ian Stokell. Producción: Alemania, Estados Unidos.

BORZAGE, Frank, dir. Adiós a las armas / A Farewell to Arms (1932). Guión: Benjamin Glazer, Oliver H. P. Garrett. Producción: Estados Unidos.

BUCKNER, Noel, Mary Dore y Sam Sills, dir. The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War (1984). Guión: Noel Bruckner, Mary Dore, Sam Sills. Producción: Estados Unidos.

BUREAU, Loup, dir. Trincheras / Tranchées (2021). Guión: Loup Bureau. Producción: Francia.

CALPARSORO, Daniel, dir. Guerreros (2002). Guión: Daniel Calparsoro, Juan Cavestany. Producción: España.

CAMINO, Jaime, dir. La vieja memoria (1977). Guión: Jaime Camino, Román Gubern. Producción: España.

CHAHAL SABAG, Randa, dir. Souha, sobrevivir al infierno / Souha, survivre à l'enfer (2001). Guión: Randa Chahal Sabag. Producción: Francia.

CHERNOV, Mstyslav, dir. 20 días en Mariúpol / 20 dniv u Mariupoli (2023). Guión: Mstyslav Chernov. Producción: Ucrania.

CLEMÉNT, René, dir. Juegos prohibidos / Jeux interdits (1952). Guión: François Boyer, Jean Aurenche, Pierre Bost. Producción: Francia.

COPPOLA, Francis Ford, dir. Apocalypse Now (1979). Guión: John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr. Producción: Estados Unidos.

D'OIRON, Thibaut, y Annie Daubenton, dir. La Columna Chamanov / La Colonne Chamanov (1997). Guión: Thibaut d'Oiron y Annie Daubenton. Producción: Francia.

EASTWOOD, Clint, dir. Banderas de nuestros padres / Flags of Our Fathers (2006). Guión: William Broyles Jr., Paul Haggis. Producción:

Estados Unidos.

FAROCKI, Harun, dir. Serious Games (2009-2010). Guión: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Producción: Alemania.

FOX, Jennifer, dir. Beirut: The Last Home Movie (1987). Guión: Jennifer Fox, John Mullen. Producción: Estados Unidos.

GANCE, Abel, dir. Yo acuso / J'accuse (1919). Guión: Abel Gance. Producción: Francia.

—. Yo acuso / J'accuse (1938). Guión: Abel Gance y Steve Passeur. Producción: Francia.

GORLOVA, Alina, dir. Esta lluvia nunca cesará / This Rain Will Never Stop (2020). Guión: Alina Gorlova, Maksym Nakonechnyi. Producción: Ucrania, Alemania, Latvia, Qatar.

HESSEN SCHEI, Tonje, dir. Dron / Drone (2015). Guión: Tonje Hessen Schei. Producción: Noruega.

HUSTON, John, dir. La batalla de San Pietro / San Pietro (1945). Guión: John Huston. Producción: Estados Unidos.

—. Que se haga la luz / Let There Be Light (1946). Guión: John Huston, Charles Kaufman. Producción: Estados Unidos.

ICHIKAWA, Kon, dir. El arpa birmana / Biruma no tategoto (1956). Guión: Michio Takeyama, Natto Wada. Producción: Japón.

IMAMURA, Shōhei, dir. Lluvia negra / Kuroi Ame (1989). Guión: Shōhei Imamura, Toshirō Ishidō. Producción: Japón.

IVENS, Joris, dir. Tierra de España / The Spanish Earth (1937). Guión: Ernest Hemingway, John Dos Passos. Producción: Estados Unidos.

KENOVIĆ, Ademir, dir. El círculo perfecto / Savršeni krug (1997). Guión: Ademir Kenović, Abdulah Sidran, Pjer Žalica. Producción: Bosnia y Herzegovina.

KHASHCHAVATSKI, Yuri, dir. Prisioneros del Cáucaso / Kavkazkie plenniki (2002). Guión: Yuri Khashchavatski. Producción: Alemania, Polonia.

KLÍMOV, Elem, dir.Masacre: ven y mira /Idí i Smotrí(1985). Guión: Elem Klímov, Alés Adamóvich. Producción: Unión Soviética.

KUBRICK, Stanley, dir. Senderos de gloria / Paths of Glory (1957). Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson. Producción: Estados Unidos.

KUSTURICA, Emir, dir. Underground / Podzemlje (1995). Guión: Dušan Kovačević, Emir Kusturica. Producción: Yugoslavia, Francia, Alemania, Hungría.

LAINE, Edvin, dir. El soldado desconocido / Tuntematon sotilas (1955). Guión: Juha Nevalainen, Väinö Linna. Producción: Finlandia.

LANZMANN, Claude, dir. Shoah (1985). Guión: Claude Lanzmann. Producción: Francia.

LEROY, Mervyn, dir. Treinta segundos sobre Tokio / Thirty

Seconds Over Tokyo (1944). Guión: Dalton Trumbo, Ted W. Lawson, Bob Considine. Producción: Estados Unidos.

LOSEY, Joseph, dir. Rey y patria / King and Country (1964). Guión: Evan Jones. Producción: Reino Unido.

LOZNITSA, Serguéi, dir. Bloqueo / Blokada (2006). Guión: Serguéi Loznitsa. Producción: Rusia.

—. Donbass (2018). Guión: Serguéi Loznitsa. Producción: Alemania, Ucrania, Francia, Países Bajos, Rumanía.

—. Babi Yar. Contexto / Babi Yar. Context. (2021). Guión: Serguéi Loznitsa. Producción: Países Bajos, Ucrania.

—. Sobre la historia natural de la destrucción / The Natural History of Destruction (2022). Guión: Serguéi Loznitsa. Producción: Alemania, Lituania, Países Bajos.

MALICK, Terrence, dir. La delgada línea roja / The Thin Red Line (1998). Guión: Terrence Malick. Producción: Estados Unidos.

MALRAUX, André, y Boris Peskine, dir. Sierra de Teruel / L'espoir (1939). Guión: Antonio del Amo, Max Aub, André Malraux. Producción: España, Francia.

MANCHEVSKI, Milcho, dir. Antes de la lluvia / Pred dozhdot (1994). Guión: Milcho Manchevski. Producción: Macedonia.

MANSKI, Vitali, dir. Relación familiar / Rodnye (2016). Guión: Vitali Manski. Producción: Ucrania, Alemania, Letonia, Estonia.

—. Frente del Este / Shidni front (2023). Guión: Vitali Manski. Producción: Estados Unidos.

MANZANOS, Eduardo, dir. ¿Por qué morir en Madrid? (1966). Guión: José María Sánchez Silva, Rafael García Serrano. Producción: España.

MENDES, Sam, dir. Jarhead: el infierno espera / Jarhead (2005). Guión: William Broyles Jr. Producción: Estados Unidos.

MILESTONE, Lewis, dir. Sin novedad en el frente / All Quiet on the Western Front (1930). Guión: Maxwell Anderson, George Abbott. Producción: Estados Unidos.

MORRIS, Errol, dir. Standard Operating Procedure (2008). Guión: Errol Morris. Producción: Estados Unidos.

RENOIR, Jean, dir. La gran ilusión / La grande illusion (1937). Guión: Charles Spaak, Jean Renoir. Producción: Francia.

—. La regla del juego / La règle du jeu (1939). Guión: Jean Renoir, Carl Koch. Producción: Francia.

RESNAIS, Alan, dir. Hiroshima, mon amour (1959). Guión: Marguerite Duras. Producción: Francia, Japón.

ROSSIF, Frédéric, dir. Morir en Madrid / Mourir à Madrid (1963). Guión: Madeleine Chapsal, Frédéric Rossif. Producción: Francia.

SALHAB, Ghassan, dir. Beirut fantasma / Ashbah Beyrouth (1998). Guión: Ghassan Salhab. Producción: Líbano.

SAURA, Carlos, dir. La caza (1966). Guión: Carlos Saura, Angelino Fons. Producción: España.

SCHŒNDŒRFFER, Pierre, dir. Sangre en Indochina / La 317ème section (1965). Guión: Pierre Schœndœrffer. Producción: Francia.

—. La sección Anderson / La section Anderson (1967). Guión: Pierre Schœndœrffer. Producción: Francia.

—. Diên Biên Phú (1992). Guión: Pierre Schœndœrffer. Producción: Francia.

SCOTT, Ridley, dir. Black Hawk derribado / Black Hawk Down (2001). Guión: Ken Nolan. Producción: Estados Unidos, Reino Unido.

SPIELBERG, Steven, dir. La lista de Schindler / Schindler's List (1993). Guión: Steven Zaillian. Producción: Estados Unidos.

—. Salvar al soldado Ryan / Saving Private Ryan (1998). Guión: Robert Rodat. Producción: Estados Unidos.

TANOVIĆ, Danis, dir. En tierra de nadie / Ničija zemlja (2001). Guión: Danis Tanović. Producción: Bosnia y Herzegovina, Francia, Eslovenia, Reino Unido, Bélgica.

TARKOVSKI, Andréi, dir. La infancia de Iván / Ivánovo detstvo (1962). Guión: Vladímir Bogomólov, Mijaíl Papava. Producción: Unión Soviética.

TAVERNIER, Bernard, dir. La vida y nada más / La vie et rien d'autre (1989). Guión: Jean Cosmos, Bertrand Tavernier. Producción: Francia.

TRUMBO, Dalton, dir. Johnny cogió su fusil / Johnny Got His Gun (1971). Guión: Dalton Trumbo. Producción: Estados Unidos.

WICKI, Bernhard, dir. El puente / Die Brücke (1959). Guión: Karl-Wilhelm Vivier, Michael Mansfeld, Bernhard Wicki. Producción: República Federal de Alemania.

WILMONT, Simon Lereng, dir. La guerra de Oleg / Olegs krig (2017). Guión: Simon Lereng Wilmont. Producción: Dinamarca, Ucrania.

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A.
Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

ISBN: 978-84-19958-16-7
PRIMERA EDICIÓN DIGITAL
julio de 2024

